CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

REVISTA
DE
IDEAS ESTETICAS

N.º 33 T. IX 1951

INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

DIRECTOR: J. de Contreras, Marqués de Lozoya.—SUBDIRECTOR: F. J. Sánchez Cantón.—SECRETARIO: B. Taracena Aguirre.

Sección de Estética. DIRECTOR: José Camón Aznar.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS es una publicación trimestral.

Suscripción anual. . . . . 40 pesetas.

Número suelto . . . . . 11 pesetas.

Toda la correspondencia debe dirigirse al Sr. Secretario del Instituto Diego Velázquez, Duque de Medinaceli, 4.—MADRID.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ
(SECCION DE ESTETICA)

REVISTA
DE
IDEAS ESTETICAS

Número 33 Enero-Febrero-Marzo Año 1951
Tomo IX

SUMARIO:

Páginas

F. Mirabent: *A. G. Baumgorten, 1750* 3
José M.ª Sánchez de Muniain: *Vida estética y vida mística* 29
Constantino Lascaris Comneno: *Las ideas estéticas de Ganivet* 59
NOTAS: *La forma poética. La sencillez,* por M. Costa y Llobera (traducción de M. Batllori) 77
TEXTOS: *Oskar Hagen* (traducción, nota y selección de M. Cardenal Iracheta) 87
BIBLIOGRAFIA: Augusto F. de Avilés: Catálogos de la Diamond Jubilee Exhibition.—Luis Durán Ochoa: Juan Planella Guille, *La creación estética.*—Enrique Pardo Canalís: Max J. Friedländer, *El arte y sus secretos.* 101
Resumen de los artículos contenidos en este número 109

Viñeta de J. J. Pérez de Regules.

A. G. BAUMGARTEN, 1750

POR

F. MIRABENT

El siglo XVIII es la cuna y el crisol de la Estética. Fertilísimo campo de observación y de estudio por la diversidad de escuelas y de problemas; por la abundancia de esteticistas —aunque todavía no se llamaron así—; por el modo gradual como se van agrupando todas las cuestiones que, en 1790, cristalizan en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. El siglo XVIII no es, para la Estética, un punto de vista meramente histórico, o enfoque de los hechos cuando ya se han dado y pocas veces mientras se están dando, sino que es un semillero de nuevas cuestiones que producen una radical modificación en las investigaciones anteriores.

El problema de la Belleza revivía. Después de las discusiones medievales, y sobre todo las del siglo XIII, había decaído el interés teórico sobre lo bello, a pesar de las magníficas experiencias del Renacimiento. Fué en el siglo XVIII cuando comenzaron a recogerse los resultados del ímpetu creador renacentista y los de la potencia filosófica del siglo XVIII. La Ciencia, el Arte, la Filosofía, e incluso la Religión, adquirieron dominios de una insospechada amplitud.

Se restauraron las interrogaciones sobre la Belleza, pero ya a base de datos mucho más precisos, y con una intencionalidad crítica que la investigación anterior desconocía. En efecto, ¿qué hay desde Santo Tomás de Aquino hasta los análisis del siglo XVIII que pueda llamarse propiamente Estética? Y en estos cinco siglos, ¿de qué manera ha ido transformándose el planteamiento de los problemas sobre las cosas que llamamos bellas? Cinco siglos que van acumulando un arsenal inmenso y valuosísimo. Pero este arsenal lo conocemos desde hace un centenar de años. Lo tenemos ahora a nuestro alcance. Viajes, Museos, libros, experiencias personales inmediatas, labor inmensa de los teóricos, de los historiadores y de los críticos de las Artes, nos sitúan en un plano de privilegio para nuestros estudios y nuestros juicios sobre los elementos constitutivos de la experiencia estética.

Retengamos bien que en el siglo XVIII era aún incipiente y sumaria la presencia del Arte en la Estética. El Arte parecía reducido, por lo general, a la Poética y a la Retórica. Las referencias a las demás Artes acusaban sobre todo una preocupación técnica, aunque algunos tratadistas anteriores —del XV al XVII— intercalaron en sus obras consideraciones de orden estético. Así Alberti, Leonardo, Felipe de Guevara, Durero, Andrea Palladio, Baltasar Peruzzi, los musicógrafos sacros. Pero todo ello llegó al siglo XVIII como algo embrionario y sin cohesión de doctrina estética. El primer intento de una Estética analítica y crítica sea tal vez el de Agustín Niphus (1453-1538) en su *Tratado de lo Bello*. Lo cierto es que el Arte, y en especial las Artes plásticas no han sido un factor decisivo en la formación de la conciencia estética hasta que la abundancia de la invención y las facilidades de comunicación entre los hombres y los pueblos han permitido el conocimiento y la comparación, en una sinopsis cada día más comprensiva y a la vez más sintetizadora.

La Estética permaneció durante buena parte del si-

glo XVIII como una consecuencia, y una continuación, de la especulación clásica. Sobre todo en la posición triunfante, y poco menos que exclusiva, del preceptismo reflejo de las reglas aristotélicas, por conducto de los retóricos de la gran época romana. En el siglo XVIII eran aún casi desconocidos los magníficos ejemplos del Arte plástico del XV al XVII. Del Arte clásico se tenían referencias de viajeros que lo comentaban y que a veces mostraban croquis y diseños. Estos relatos y estos dibujos produjeron el afán de los viajes a Italia, y para citar solamente los más representativos recordemos los de Winckelmann y de Goethe, ambos seducidos por la luz de la belleza que de Italia venía. Pero las más fecundas enseñanzas de ese afán no se manifestaron hasta algo entrado el siglo XIX cuando los mármoles de Atenas llegan a Inglaterra; cuando se inician los grandes estudios sobre el Arte del Renacimiento y sobre la Pintura del XVII y del mismo XVIII; cuando en la consideración del Arte, consiguen todas las Artes el mismo rango, y entre todas plantean nuevas dificultades para el concepto de lo bello.

Basta este brevísimo esquema para comprender cómo el problema que hoy se llama estético, es en el siglo XVIII más que un problema de Arte, todavía un problema de Belleza. Pero la Belleza instalada aún en su concepto vago y deslumbrante de las definiciones tradicionales, esas definiciones que todo el mundo creía entender y que, en los últimos años del siglo XVIII (1789), nuestro Arteaga señalaba con finísima ironía como tan cómodamente inseguros. Para que se llegue a la madurez de contenido de la Estética es preciso que se opere progresivamente la discriminación de sus factores fundamentales: el Arte y la naturaleza, los sentimientos y el Gusto, lo bello y la Belleza; y que cada uno nos vaya presentando su interrogación, y que todas ellas se concreten en un solo y radical problema: ¿qué es, propia-

mente la conciencia estética?... Esta es la preocupación inicial de Baumgarten.

* * *

Todo el siglo XVIII vivía en una gestación larvada del problema estético. Lo delataban incluso nombres y expresiones que, sin embargo, parecían muy alejados de él. Los tratadistas de la primera mitad del siglo se sentían como angustiados por un sentimiento de incompletividad, de insuficiencia, en sus exploraciones acerca de la teoría general del Arte. Comprendían que algo les escapaba en el tejido mismo de la experiencia estética.

En Francia, la influencia cartesiana y la tendencia neoclásica, la sistematización mediocre de Batteux y el arrebato lírico de Diderot, frenaban todo examen profundo. La llamada "Estética de los abates" se limitaba a fórmulas preceptivas, a regulaciones vagas, en las cuales ni apuntaba el impulso renovador del sentimentalismo rousseauniano ni la inclinación pre-romántica de algunos moralistas y ensayistas marginales ocupados en asuntos de Estética.

En Inglaterra, el alto vuelo poético de los siglos XVII y XVIII, condujo a más penetrantes estudios sobre las condiciones esenciales subjetivas de la experiencia estética. De todos lados van llegando nuevos elementos para reunir el material necesario a los análisis de la simpatía, del Gusto, del sentimiento y de la finalidad moral de lo estético. Obsérvese que es en Ingaterra donde se emplea por primera vez el término "sentimental", utilizado por el escritor Sterne (1713-1768). Vocablo que adquiere en seguida una difusión extraordinaria, aunque tantas veces origine confusión; vocablo que Lessing acepta bajo la traducción de "empfindsam", donde aun resuenan los antecedentes sensoriales y hedónicos del conocimiento confuso.

En Italia, la figura eminente de Giambattista Vico (1668-1744), a pesar de su labor solitaria y aislada, crea un poderoso elemento de crítica al conceder a la imaginación poética una conciencia clara y racional, que se contrapone al conocimiento confuso leibnizio-wolffiano.

En la Alemania pre-baumgartiana no existía preocupación estrictamente estética. No obstante, comenzaba a agitarse una oposición al racionalismo de la "aufklärung", oposición que pronto estalla en el vigoroso movimiento de la "Sturm und Drang" para exaltar el valor de la intuición y del sentimiento. Lessing, Herder, Jacobi, el suizo Gottsched, Schiller, Goethe, son las avanzadas —pro y contra de Kant— del idealismo que de Kant deriva. Baumgarten representa una primera etapa, y sus anticipaciones estéticas ponen de relieve la insuficiencia de los antiguos métodos. Empieza a comprenderse que las cuestiones de la Estética ocupan un lugar independiente en la cultura humana. Despertaban un anhelo que había de ser atendido. Exigían una ordenación coherente. Y aunque esto no tendría plena realización hasta 1790, con la *Crítica de la Facultad de Juzgar* —porque de ella parten todas las discusiones de la Estética, tal como ahora se plantean—, sin embargo, es Baumgarten quien tiene el presentimiento y la sospecha de que hay algo muy fecundo y muy vital en los fenómenos del conocimiento inferior o sensible. El primer paso hacia la constitución de la Estética como disciplina filosófica autónoma estaba dado.

A través de su maestro Cristián de Wolff (1679-1754), Baumgarten recibe la herencia leibniziana. Leibniz (1646-1716), en su *Discours de Métaphysique*, escrito en 1685, había hablado de un "je ne sçay quoi" que caracteriza al conocimiento confuso cuando éste se aplica a un poema o a una pintura, esto es, a la obra de arte, que podemos conocer claramente aunque no distintamente —según la ya conocida clasificación cartesiana—. Conocer de manera clara,

pero confusa, es "reconocer una cosa entre otras aunque sin poder decir en qué consisten las diferencias y las propiedades". Si un poema o una pintura —continúa Leibniz— están bien hechos o están mal hechos sólo lo podemos decir porque en ellos encontramos un "no sé qué" que nos place o que nos desplace. Más tarde, en 1733, también nuestro Feijóo nos habla de ese "no sé qué", pero la interpretación difiere. En Feijóo se trata de "una gracia oculta, indefinible, que agrada, que hechiza, que enamora, que embelesa", es decir, una interpretación calificable de preromántica y de sentimentalista, en la cual la subjetividad actúa de acuerdo con una libre disposición de la imaginación, sin sumisión ninguna a reglas determinadas e inalterables, y sin aspiración a ser explicada clara y distintamente. Lo que no quiere decir que no sea también un valor estético. Pero en Leibniz ese "no sé qué" tiene un riguroso sentido intelectualista, que desconfía de la irregularidad y de la imprecisión de todos los fenómenos de la vida afectiva, como lo demuestran sus observaciones sobre el Gusto: "vemos pintores y otros artistas, bien conocedores de lo que es exacto y de lo que es defectuoso, pero que a menudo son incapaces de darnos razón ninguna de su propio Gusto. Si les preguntamos responden que si una obra no les place es porque le falta un "no sé qué". Tal es, para Leibniz, la causa de esa *cognitio confusa*, o más concretamente, cognición clara, pero confusa, según explica en su libro *De cognitiones, veritate et ideis* (1684).

La falta de una tercera zona psíquica autónoma, ya que la época no había discriminado el sentimiento, reduce el problema a términos de mero conocimiento, y las soluciones de Leibniz en sus tan parcas consideraciones sobre la belleza, se resumen en una intencionalidad práctica y moral y en atribuir al Arte una importancia educativa. Este criterio intelectualista lo exagerará Wolff en su *Psychologia*

Empirica (1732), carente de originalidad estética, pero que interesa recordar por su insistencia en relacionar la belleza y la perfección a base de las ideas escolásticas y leibnizianas. Nadie ignora el valor que la idea de perfección tiene en la doctrina leibniziana, como lo tiene en las doctrinas de Descartes y de Spinoza. Pero en Leibniz la teoría de los grados de perfección es radicalmente metafísica, aunque parta de las más primarias de las manifestaciones sensibles. Dice Croce que "Leibniz abre la puerta a todos los fenómenos que el intelectualismo cartesiano había rehusado con horror: las pequeñas percepciones, el conocimiento confuso". El esfuerzo para llegar al más alto grado de perfección nos coloca en el camino del mejor de los mundos posibles, y nos asegura que cualquier otro sistema del Universo sería menos perfecto. Sin embargo, conviene advertir que existen un universo de perfección ideal y un universo de perfección real. Este último es el mundo accesible a la perfección sensible, y, como veremos, es el modelo o patrón del Arte. Por donde, renace en Leibniz y en sus seguidores inmediatos la vieja teoría de la imitación de la Naturaleza como ley del Arte.

* * *

Ya en 1735, y en sus *Meditationes Philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus*, Baumgarten distingue (*M. Ph.*, CXVI) entre Estética y Lógica, la primera como estudio de los fenómenos sensibles (αισθητα) y la segunda como estudio de los fenómenos intelectuales (νοητα). Pero esta distinción estaba determinada por los habituales contenidos psíquicos de esa época. Por consiguiente, los fenómenos sensibles no son los mismos que los que le inducirán más tarde a la formulación del problema de lo bello. La primera empresa de Baumgarten fué la de encontrar un nombre que caracterizara a

este problema concreto, y decidió que había de ser mantenido el nombre de Estética; la segunda empresa fué la de encontrar la definición que explicara y que justificara ese nombre. De ahí las cinco definiciones con que encabeza su tratado de *Estética* en 1759.

En esas juveniles *Meditaciones Filosóficas* aparece clara la intención de profundizar en el estudio de las relaciones entre la Filosofía y el Arte literario en general, pero muy especialmente la Poesía. Conviene señalar la extraordinaria importancia que la literatura clásica, griega y latina, tiene en el siglo XVIII, feliz herencia de los siglos anteriores, y que no queda limitada a un alarde erudito, sino que es una vivísima posesión y una luz ejemplar en todos los pensadores del setecientos, y notablemente en Baumgarten y en Lessing. El siglo XVIII extrae de ese gran conocimiento de los clásicos toda la vitalidad de la Poesía y toda la fortaleza de la imaginación; y esta última se establece ya como un factor inalienable de la experiencia estética. Baumgarten reconoce en ella la causa determinante de los fenómenos artísticos y poéticos, los cuales sólo pueden ser juzgados por el Gusto ("judicium sensuum", *M. Ph.*, XCII). La diferenciación con la Lógica se precisa aún más, porque la Lógica maneja puros elementos intelectuales claros y distintos, y así obtiene un conocimiento superior por vía del intelecto. Mientras que el conocimiento por vía de la sensibilidad, como es el caso de los fenómenos artísticos y poéticos, es un conocimiento inferior, claro y confuso, debido a la fantasía; o, como avanzó Leibniz, un conocimiento por ejemplos y no por definiciones. Sin embargo, esto no quiere decir que sea un conocimiento inoperante, no ya para Baumgarten, sino ni aun para el mismo Leibniz, que, como sabemos, defiende la teoría de los grados de perfección. Es, por el contrario, un conocimiento más eficaz de lo que se suele creer, ya que las imágenes cualitativas de los sentidos ori-

ginan y facilitan el perfeccionamiento del Gusto. Recordemos que Baumgarten, en su *Metaphysica* (1739), ya dice que "la apariencia de perfección, o la perfección evidente al Gusto, es Belleza". Se refiere, claro está, a la máxima perfección sensible.

Al diferenciar el conocimiento intelectual y el conocimiento sensible, Baumgarten se separa —lo advierte ya Croce— de la influencia leibniziana, porque Leibniz parte de su doctrina de la "lex continui", según la cual la relación entre las pequeñas percepciones confusas y el conocimiento claro y distinto es sólo gradual. Baumgarten discierne bien estos dos campos, y en la *Aesthetica* (1750) el problema se plantea con toda precisión y con evidente originalidad: ya no son las meras cuestiones retóricas, poéticas, artísticas, fantásticas. lo que se mueven en primer término, sino que es el problema total y coherente de la Belleza. Discutir si la Belleza es la máxima perfección del conocimiento sensible —dice Baumgarten *(Aest.* 14)— es el objetivo concreto de la Estética. Con estas palabras quedaba abierto el camino de la Estética como tal. Cuarenta años después, en los capítulos XV y XVI de la *Crítica del Juicio Estético*, Kant analiza el concepto de perfección en relación con el Juicio de Gusto, y señala dos maneras de entender la Belleza: "pulchritudo vaga" y "pulchritudo adherens". Repercusión innegable de la anticipación baumgartiana. Sin embargo, Kant no cita a Baumgarten, como en general no cita a ningún esteticista del XVIII, a pesar de que toda la crítica del juicio estético rebosa de alusiones a los alemanes y a los ingleses y escoceses del setecientos. Le preocupaba sólo el replanteamiento de los problemas. Incluso el problema de las representaciones claras y de las representaciones confusas, ya estudiado en la *Crítica de la Razón Pura*, reaparece en los siguientes términos: hay una finalidad objetiva, que es la relación del objeto con un fin determinado, y esta finalidad

objetiva puede ser externa, o de utilidad; e interna, o de perfección. "Esta última —dice Kant— es la que más se acerca al predicado de "belleza", y por esto algunos filósofos eminentes [y aquí es donde, sin citarlo, alude a Baumgarten] la han creído idéntica a la belleza, si bien en cuanto es pensada confusamente."

Pero la discusión nacía también de otras fuentes; de Burke, de Hutcheson y de Reid principalmente, que, al diferir, demuestran el fondo antagónico de las dos grandes corrientes anglo-escocesas del siglo XVIII: el empirismo analítico y el intuicionismo idealista. Burke niega que la perfección sea la causa de la belleza, Hutcheson y Reid admiten que la perfección es lo determinante de lo bello. Pero observemos bien que cuando Kant se pregunta si la belleza puede ser explicada satisfactoriamente por el concepto de perfección, cambia el signo tradicional bajo el cual la perfección era entendida, y aporta la interpretación contemporánea de una perfección discutible y discutida por el Juicio de Gusto. En otros términos, de la clásica perfección formal y objetiva se pasa a la interpretación idealista de una perfección subjetiva. La belleza es, pues, inexplicable si antes no se dilucida el concepto de perfección. Se nota ya que nos alejamos de la discusión escolástica sobre la transcendentalidad de la Belleza, cuestión que se relega a una remota referencia histórica. El problema ahora actúa, no sobre si el "pulchrum" es un transcendental o si es un simple atributo subsidiario, aunque generalísimo, del "verum", sino que actúa sobre la relación entre los principios de finalidad (perfección) y de razón suficiente (belleza). Sin embargo, Baumgarten se desentiende de todo esto y nos ofrece una característica interpretación moderna al considerar la belleza como tributaria de la sensibilidad, o conocimiento sensible, en el que incluye además a la imaginación. Kant recoge el problema y se pregunta si el concepto de perfec-

ción es válido para la determinación de lo bello, introduciendo entonces el concepto decisivo de finalidad, que relaciona la perfección y el Gusto; relación que Baumgarten sólo pudo entrever.

El problema supone, y esconde, unos antecedentes metafísicos que se han de mencionar. Los escolásticos, Descartes, Spinoza, Leibniz, resuelven en última instancia la perfección en Dios, Ser Realismo y Absoluto, en el cual realidad y perfección se identifican necesariamente. Aristóteles y Kant permanecen en un terreno de experiencia y de valoración, que seguramente es el que conviene a la indagación estética: perfección, excelencia de las cosas. Lo acabado, lo perfecto, "un médico perfecto", un "perfecto flautista", dice Aristóteles, como ejemplos para explicar que no les falta ninguna cualidad de las propias a sus artes respectivos. Por donde el concepto de finalidad se introduce en la noción de perfección. Es el concepto grato a Kant, como fundamento indispensable para su doctrina de lo bello. Lo que Kant rechaza es que la finalidad estética —y no así la teleológica— responda a una necesidad objetiva, sino que exige una armonía interior, una finalidad sin fin, entre nuestras facultades aprehensivas de lo bello. Kant se libera así de la concepción racionalista de la perfección pura. Por esto, según Kant, el Juicio de Gusto es independiente del concepto de perfección, porque la perfección la entiende Kant a la manera aristotélica y no a la manera del intelectualismo escolástico y del racionalismo del siglo XVIII, es decir, la entiende como adscrita a una realidad exterior, concreta, determinada en la función de un objeto o de un ser.

Lo que equivale a dejar la antigua idea de perfección en un lugar supremo de donde derivan, por deducción de la perfección divina, los grados de perfecciones inferiores; y substituir esta perfección por un esfuerzo mucho más modesto: el de una intención final que se debate entre juicios va-

lorativos. Es decir, el Juicio de Gusto luchando duramente para conseguir un ideal de la belleza. En términos actuales se ha expresado como el paso de una teofanía a una axiofanía, resumiendo así el caminar presente de la Estética.

* * *

Baumgarten, claro está, no ha podido ver la complejidad del problema. Demasiado inmerso todavía en el dogmatismo racionalista de sus maestros, el concepto de perfección era para él una sólida e indiscutible realidad. Ni podía prever la extensión y la profundidad que los juicios estéticos alcanzarían en la doctrina de Kant. Ni el desinterés, ni la universalidad, ni la finalidad, ni la necesidad, de la Belleza y de las cosas bellas, que Kant distinguió en sus cuatro definiciones fundamentales de lo bello, no se habían presentado al pensamiento de Baumgarten, retenido solamente por la intuición sensible y confusa de unas manifestaciones, aun no clasificadas, del conocimiento llamado inferior.

Para Baumgarten la Estética no pasaba de ser una Lógica de la sensibilidad, de tal manera que al establecer la división dicotómica de la Estética utiliza la antigua y habitual división de la Lógica, y así separa una Estética Teorética (o Estética *docens*, general, heurística, metodológica, semiótica) y una Estética Práctica (o Estética *utens*, especial y aplicada). Y no se trata de una pura coincidencia externa, sino de algo que apoya constantemente la relación entre Lógica y Estética, como lo demuestra palpablemente la larga discusión que Baumgarten emprende sobre la verdad lógica y la verdad estética (*Aest.* 424, 425, 429, 441 y 448, en particular). Por mucho que Baumgarten haya presentido que ha de haber una separación profunda entre αισθητα y νοητα, y que la ley leibniziana de continuidad absoluta entre los fenómenos psíquicos era discutible, sin em-

bargo, no llega a desprenderse del todo de ese enlace gradual entre los conocimientos sensibles y los conocimientos intelectuales, como lo prueba su admisión de un conocimiento inferior y de un conocimiento superior; admisión sin duda influída por el mismo Leibniz en su teoría de las pequeñas percepciones que laten en la subconsciencia y ayudan al nacimiento de un conocimiento superior.

De tal modo es así que Baumgarten estima que las percepciones confusas son antecedentes indispensables para alcanzar la verdad. Lo declara poéticamente en una frase famosa: "ex nocte per auroram meridies" (*Aest.*, 7). Hay que llegar a la claridad meridiana desde la noche a través de la aurora. Así la verdad lógica es una perfección de la verdad estética, por oficio de la razón. Entiéndese bien que aquí la palabra "estética" tiene su significación etimológica de sensibilidad. Pero, sin entrar ahora, por exceder del tema estético, en la determinación de la verdad metafísica y objetiva (*Aest.*, 424, 441) que Baumgarten estudia en relación con la verdad lógica —la verdad que se forja en la inteligencia del sujeto—, notemos bien que el propósito de Baumgarten es afirmar que el espíritu humano no siempre puede conseguir la verdad metafísica, y muchas veces ni aun la verdad lógica, debido a nuestra insuficiente capacidad intelectual. En cambio, descubre, aunque no nítidamente, que la verdad estética tiene una comprensión especial regida por el sentimiento. Baumgarten lo indica de modo tímido, porque temía caer en debates que no parecían dignos de un filósofo. Palmariamente lo declara cuando se pregunta (*Aest.*, 478) cómo un filósofo puede atreverse a hablar de ficciones.

Los temas de la imaginación y del sentimiento eran casi desatendidos en su época, o eran secundarios. No obstante, Baumgarten comprendió que no era solamente el conocimiento claro y distinto el que ofrecía coherencia y ordenación, sino que también el conocimiento confuso podía ser so-

metido a congruencia y orden. Había una posibilidad de perfeccionamiento del conocimiento sensible, pero no necesariamente por vía racional, sino por vía de la verdad estética. Esta perfección del conocimiento sensible era la Belleza (*Aest.*, 14) o "pulchritudo cognitionis" (*Aest.*, 18), que no se ha de confundir con la "pulchritudo objectorum et materiae" o casos particulares de la verdad estética, en virtud de los cuales podemos "pensar bellamente las cosas feas, y feamente las cosas bellas". La "pulchritudo cognitionis" representa la universalidad del concepto de Belleza, y no los casos particulares. El término "pensar" evoca naturalmente la firme formación intelectualista de Baumgarten. Pero se anuncia con vigor una interpretación que es mucho menos intelectualista; y aun más cuando Baumgarten asegura que la razón ha de regir a las facultades inferiores, pero que no ha de ser su tirano ("Imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis", *Aest.*, 12).

Hay, pues, en los conocimientos confusos, una autonomía latente que Baumgarten reconoce y quiere salvar. De ahí el ejemplo, también famoso, del eclipse (*Aest.*, 425, 429), que tiene, según Baumgarten, una descripción diferente por el matemático o el astrólogo, o por el pastor que habla de él a su amada. Paso a paso, Baumgarten se encamina a formas de conocimiento que se emancipan de la rígida legislación racional o intelectual. El conocimiento sensible, como vemos, no porque sea sensible deja de ser conocimiento. Y en tanto que conocimiento puede alcanzar su máxima dignidad cuando expresa la belleza. Es más, de las observaciones de Baumgarten se infiere que la educación del sentimiento de lo bello ayuda y refuerza a la razón. Hay una equivalencia de perfección formal entre la verdad o fin último del conocimiento intelectual, y la Belleza, o manifestación última del conocimiento sensible. Pero esta equivalencia queda siempre encuadrada en un plano estrictamente antropoló-

gico, profunda novedad importantísima en la historia de las ideas estéticas. Así es como el viejo problema de la transcendentalidad de la Belleza, a que antes hemos aludido y que ya ha sido abandonado por los esteticistas renacentistas y modernos, queda al margen de la Estética, aunque siga siendo una cuestión metafísica. La investigación de la Belleza apuntaba directamente a lo subjetivo, aunque Baumgarten no lo diga, y acaso ni lo piense, con precisión. Añadamos también que Baumgarten señala un lugar eminente a la perfección moral, que es la manifestación última de lo bueno. Con lo cual se fortalece la intención de que esa perfección sensible desemboque en una superación de lo puramente sensorial y acceda a este moralismo estético que es una de las características más delicadas del siglo XVIII.

* * *

Vemos, pues, cómo avanza en Estética la importancia de la triada representativa de los anhelos del espíritu humano: Verdad, Bondad, Belleza.

Baumgarten se impresiona por el valor que la sensibilidad adquiere en el conocimiento. Es una impresión que se le impone, a pesar de cierta resistencia a considerarla y a pesar de que la califica de inferior. Pero, ¿en qué forma deja paso a la sensibilidad en los actos del conocimiento?... Sabemos que la terminología psicológica carece aún de la claridad discriminativa que tendrá más tarde, desde Mendelssohn (1729-1786) y Tetens (1736-1805), y que ha llegado hoy a una catalogación muy ceñida de las funciones de la vida mental. En Baumgarten la sensibilidad se impregna de inesperados matices sentimentales. Sin embargo, le inquietan los posibles excesos del sensismo e insiste en que la sensibilidad no deje de ser vigilada por la inteligencia. Y el hallazgo de Baumgarten, su profundo acierto —aun-

que acaso sea más bien una sospecha—, lo encontramos en la relación que establece entre la sensibilidad y el intelecto por obra del sentimiento y de la imaginación, a pesar de las reservas que hemos hecho en cuanto a la propiedad de la clasificación psicológica. Esto se manifiesta cuando acepta (*Aest.*, 423, 444, 445, 447) entre la verdad y la falsedad estéticas un tercer término de gran transcendencia en el dominio de la Estética: la verosimilitud (*Aest.*, 478, 504).

Este tercer término es la llave de la perfección del conocimiento sensible. Existe —dice Baumgarten (*Aest.* 441)— una "veritas heterecósmica", que es el mundo poético y artístico; pero este mundo ha de estar sujeto a la verosimilitud, elemento intelectual de constante presencia en la cogitación baumgartiana, toda ella sostenida siempre por numerosísimas referencias a las literaturas clásicas. Este mundo de las ficciones, de las fábulas, de las creaciones poéticas y artísticas, que constituyen el problema del Arte en relación con el problema del ideal, lleva a Baumgarten a afirmar (*Aest.*, 483) que la verdad estética —por su exigencia de verosimilitud— es aquel grado de verdad que, aunque no nos dé completa certeza, no contiene empero ninguna falsedad evidente. Es la clásica teoría aristotélica del εἰκός que Baumgarten cita a través de Cicerón (*Aest.*, 484): "todo lo que es verosímil es materia noble del pensamiento artístico". Lo que Croce reproduce en otros términos: "es verosímil todo aquello que aparece claro y posible a los sentidos y a la inteligencia".

Así es como Baumgarten, sin abandonar su filiación intelectual, concede un amplísimo margen a la invención imaginativa, a un mundo ideal, heterocósmico, que aunque le asigna un menor grado de perfección que al mundo de la realidad concreta, reconoce que es un factor esencial de la experiencia humana, y propiamente de la experiencia estética. La consecuencia natural es que para Baumgarten, las

representaciones auténticamente estéticas son aquellas que no siendo ni del todo verdaderas ni del todo falsas, son, sin embargo, verosímiles *(Aest.*, 483).

De esta noción de la verdad estética extrae Baumgarten una teoría del Arte fundamentada en la imitación. Pero no una imitación a la manera platónica de la realidad segunda, de sombra de una sombra, sino una imitación directa de la realidad natural. Ese mundo ideal, heterocósmico, está nutrido por elementos diversos, desde los más vagos a los más precisos. Contiene una obscuridad, una penumbra, un claroscuro estéticos, que al amparo de los factores poéticos y artísticos, de los sonidos, de los colores, de las comparaciones, de las antítesis y de los tropos, y por la taumaturgia del artista —"Die Welt der Dichten, eine Welt der Fabel... eine heterokosmische Wahrheit", dirá Robert Zimmermann— se ilumina milagrosamente y persuade al contemplador, gracias a estos datos sensibles inteligentemente manejados. Por donde quedan abordadas para su futuro extraordinario desarrollo las grandes cuestiones de la Estética, desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta hoy: el ingenio, la imaginación, el sentimiento, la estructuración y la validez de un mundo ideal pero verosímil, y sobre todo el Gusto, capital resorte de la Estética para elevarse a disciplina filosófica.

* * *

Notemos que en las *Meditationes Philosophicae* (1735), que son escuetamente un análisis racional de la Poesía y del Arte poético, se acusan ya formas sentimentales, aunque apenas distinguidas del conocimiento inferior y confuso. Las ideas poéticas han de ser siempre sensitivas *(M. Ph.*, XIV) pero son poéticas —dice Baumgarten— porque provocan estados emotivos: "affectus movere est poeticus"

(M. Ph., XXV-XXVI). Y añade que un poema que despierta afectos es más poético que un poema muy lleno de meras imágenes: "affectus movere magis poeticum quam phantasmata alia producere" *(M. Ph.*, XXIX).

Por consiguiente, aunque las ideas poéticas sean, como han de ser, sólo claras y confusas, pero no distintas, esto no excluye una vivacidad y un poder emotivo que las diferencia de las ideas distintas, perfectas y adecuadas, que son típicamente intelectuales *(M. Ph.*, XIV). Estas manifestaciones de Baumgarten, tan tempranas, puesto que las escribía en los primeros años de su juventud y movido de su entusiasmo por la Poesía, fueron revisadas por una reflexión metafísica y por una madurez de pensamiento que quince años más tarde, le aumenta como es natural la dimensión de los problemas. Ya no es entonces la Poesía propiamente tal lo que le atrae, sino que es la Belleza, como una consecuencia, y al propio tiempo, una aspiración de la creación poética. Y en esta meditación sobre la Belleza o perfección del conocimiento sensible, la presencia de fenómenos afectivos se hace cada vez más patente, porque encontramos con mucha frecuencia sentimientos de orden general e indefinido, pero que son proclamados como intensamente poéticos, y sirven para la formulación de la idea de lo bello.

Sin embargo, ahí encontramos las vacilaciones de Baumgarten al intentar una definición concreta de la Estética. Esas cinco definiciones de la Estética que en el primer párrafo de su *Aesthetica* (1750) nos presenta, prueban que no ha logrado conseguir una visión coherente de sus problemas. Si la Estética es, o bien una "Scientia cognitionis sensitivae", su independencia queda amenazada, ya que no pasa de ser un aspecto subordinado de la ciencia general del conocimiento; o bien una "Theoria Liberalium Artium", escapa a la experiencia estética uno de sus resortes deter-

minantes, la belleza natural y el análisis del valor y de la transcendencia del Arte en la vida humana; o bien una "Gnoseologia inferior", resulta incluída en el problema general criteriológico y epistemológico; o bien un "Ars pulchre cogitandi", no se sabe bien cómo separarla del pensamiento lógico, ya que por un lado toda forma del pensamiento es dominio de la Lógica *estricto sensu*, y por otro lado, pensar bellamente es, según el mismo Baumgarten, introducir en el pensar elementos de índole confusa y sensual; o bien un "Ars analogi rationis", nos parece restringir la Estética a una reducida esfera de manifestaciones fantásticas y confusas, desde las cuales el conocimiento sólo puede venir por analogía. Resulta, pues, que a pesar de las cinco definiciones no tenemos la Estética ni aproximadamente definida, y mucho menos en el sentido que hoy damos a sus problemas.

Lo que ha ocurrido es que Baumgarten ventea el problema, pero no logra clarificarlo porque le faltan las numerosas y tan diversas perspectivas que crecen en el siglo XVIII, y que hasta Kant no serán rigurosamente resumidas. E. F. Carritt ha dicho que el mérito de Baumgarten es haber dado un libro de texto a Kant. Pero nosotros creemos que, además de éste, Kant tuvo muchos otros libros de texto, como lo enseña la lectura atenta de su *Crítica*, libro fundamental para atender a la Estética desde el punto de vista de la filosofía contemporánea. No obstante, los servicios de Baumgarten a la Estética son considerables. Por un lado —lo advierte Max Schasler— ha conquistado para la sensibilidad estética la atención de los filósofos, y es uno de los problemas ya permanentes en los sistemas generales de filosofía; por otro lado, lo bello como objeto de la sensibilidad estética ha sido ya establecido junto y parigual a lo bueno y de lo verdadero ("die drei Gebiete des Geistes".) Sobre esto, el mencionado Carritt nos señala que

Baumgarten es el primer alemán que hace de la Belleza una rama especial del conocimiento. Pero creemos que conviene precisar que su concepto de la Belleza lo expresa según puntos de vista que no son los habituales en su tiempo ni antes de su tiempo.

En efecto, de entre las nociones clásicas de la belleza, Baumgarten recela sobre todo de las que la separan de la realidad natural y de la escala humana, porque él la inquiere en formas de la percepción sensible que lleven a la máxima perfección posible. Y como en el conocimiento nada puede dejar de ser regido por reglas lógicas, más o menos puras, así en la Belleza, como perfección del conocimiento sensible, Baumgarten acepta dos regulaciones: *a)* la ordenación de las partes entre sí y en relación a un todo. y *b)* la complacencia o el agrado que de ello proviene. He ahí otra vez la persistente idea de la unidad en la variedad. como principio formal de lo bello.

* * *

De esta visión de lo plural y de lo vario sujetos a una unidad que los dirija a la expresión de la Belleza, nace en Baumgarten su teoría del Arte (*M. Ph.*, CVIII a CXI).

El Arte ha de imitar a la Naturaleza, porque ella es lo más perfecto de la creación. Para decir esto se apoya en las doctrinas leibnizianas del mejor de los mundos posibles y de la armonía preestablecida, bases metafísicas que no están nunca ausentes del pensamiento de Baumgarten. Acepta la existencia de una belleza natural concreta, y la de una belleza artística; esta última obtenida por imitación de la primera. Pero obsérvese que de esta manera Baumgarten subordina la "verdad heterocósmica" —esto es, la verdad ideal, la verdad que es en definitiva verosimilitud—, a la verdad natural, a la realidad concreta de las bellezas de la

Naturaleza. En substancia, una depreciación del hecho artístico a favor de la realidad natural. La Naturaleza es la más alta incorporación de la perfección posible. Ya Lotze nos habla de un cierto recelo de Baumgarten ante la independencia del Arte —"Baumgartens Scheu vor dem Heterokosmischen"—. Exacto; pero tal vez lo que reclama es una supeditación de la belleza artística —porque belleza es siempre para él sensibilidad— a la verdad lógica, en la cual la perfección proviene del conocimiento claro y distinto. La Naturaleza ha de ser siempre un ejemplo y un freno para el libre juego de la imaginación y de la afectividad, punto de vista constante del intelectualismo, y sobre todo en el siglo XVIII, en materia de Arte. La "claritas" del intelectualismo leibniziano resplandece y domina toda la teoría del conocimiento, y aunque se admita el grado inferior de las cogniciones obscuras, la forma superior y humanamente insuperable es la cognición clara y distinta.

Pero el mismo Leibniz ya nos ha hablado del Gusto; ya nos ha señalado un Arte, la Música, que es una matemática subconsciente; ya nos ha avanzado que el Arte en general tiene un valor educativo, y que el Universo es armónico, aunque su percepción por los humanos es vaga y requiere un esfuerzo de racional coherencia. Aquí es donde Baumgarten vacila en adherirse al pensamiento de Leibniz y de Wolff, y se esfuerza en hallar la distinción entre la "claritas" y la "perfectio". Para ello examina detalladamente el concepto de imitación y coincide con Batteux en considerarla como misión del Arte. Pero Baumgarten le da un sentido metafísico mucho más profundo. La imitación de la Naturaleza es la más alta empresa del artista, y tal vez la única, según Baumgarten. Para él, pues, esta imitación que de la Naturaleza debe hacer el Arte, es una perfección sensible, y por tanto una perfección inferior, un análogo de la razón, y procede de un instinto. Así halla Baumgarten el

origen de la separación entre el conocimiento claro y el conocimiento confuso. Era una ruptura en la continuidad intelectual. El instinto aparecía como una nueva fuerza radical, todavía mal definida, pero el camino estaba despejado para nuevos análisis y nuevas disecciones. En el siglo XVIII el instinto comenzó a ser interpretado como elemento básico de la vida mental, y no solamente como un elemento inferior de la sola vida activa. Empieza a ser tratado como un factor general de la conciencia, como algo subyacente que va adquiriendo forma diferenciada en cada una de las tres facultades que se anuncian como fundamentales. Es toda la doctrina de las facultades ingénitas en la naturaleza humana o aspiración connatural a la Verdad, al Bien y a la Belleza, que desde Shaftesbury y Hutcheson, adquirirá tanto desarrollo en las dos últimas décadas del siglo XVIII; doctrina representada filosóficamente por la escuela de Th. Reid, y también influyente —como observa Brentano— en la teoría kantiana de la actividad sintética *a priori*. Sin olvidar, es claro, los antecedentes cartesianos de la "lumière naturelle", ni los de aquellos pensadores que tienen confianza en las virtudes naturales del hombre, como, por ejemplo, nuestro Juan Luis Vives y sus "verdades de sentido común", patrimonio del linaje humano, y los platónicos de Cambridge con su doctrina central de la "boniform faculty", en donde, a pesar de su intención racionalista, se impregna la emoción sentimental.

La división tricotómica de las facultades del alma favorecerá esta tendencia. El sentimiento, como una de las tres potencias anímicas —y para algunos la potencia decisiva, como hemos visto—, saldrá de todo esto poderosamente fortalecido. Verdad, Bondad, Belleza, se ampararán de modo firme en el sentimiento lógico, en el sentimiento moral y en el sentimiento estético. Como consecuencia, la Estética habrá encontrado el eje esencial de su desarrollo y la tie-

rra fecunda de su asentamiento filosófico. Baumgarten no ha podido entrar todavía resueltamente en esas rutas. Sin embargo, anotemos sin detenernos a comentarlos dos momentos representativos de Baumgarten en lo que hemos llamado presentimiento de la mucha fortaleza de lo afectivo en la Estética. Uno, su afirmación curiosa: "Aesthetici nascuntur, non fiunt, uti poetae" *(Aest.*, 11). El otro, ya aludido antes, su anotación al "judicium sensuum" *(M. Ph.*, XCII) donde sugiere que los fenómenos poéticos y artísticos, y las representaciones sensibles y fantásticas, caen bajo la crítica del Gusto. Lo que indica que Baumgarten, a pesar de que crea que el mundo real es el mejor, concede al mundo de la ficción un valor ideal denso de significación humana. El Arte podrá concentrarlo dentro de más estrechas fronteras, como observa Zimmermann. Pero importa insistir, añadimos nosotros, en que mientras la imitación se mantenga dentro de la verosimilitud, la invención artística está a salvo y su libertad queda admitida sin otras reservas.

* * *

Con esto, las líneas generales de la Estética Moderna quedaban bien trazadas. La dirige una intención metafísica, pero la crítica la somete a severa vigilancia, y más allá de la angosta interpretación intelectualista aparecen nuevos motivos de fecundo desarrollo.

Si, como acepta Baumgarten, la belleza es la perfección del conocimiento sensible, los viejos atributos racionales e intelectualistas pierden mucho de su eficacia estética. La belleza pasa a depender —Baumgarten lo sospecha con timidez, los esteticistas posteriores lo proclaman briosamente— de un juicio especialísimo, en el cual las nociones de verosimilitud, las múltiples formas del sentimiento, las finuras

del Gusto, las tendencias moralistas, las invenciones "heterocósmicas" imaginativas e ideales, colaboran y se agrupan para una conciliación subjetiva entre el mundo de la sensibilidad, el mundo de la invención poética y artística y el mundo de la realidad objetiva. El proceso del pensamiento de Baumgarten va desde la presencia intelectual de las percepciones obscuras o cogniciones confusas hasta las más puras intenciones morales y teleológicas, larvadas en la experiencia estética, como Kant pondrá claramente al descubierto. Todos esos datos que se inician para la consecución del juicio estético esencial arrancan en gran parte del análisis que Baumgarten practica, más o menos conscientemente, en las raíces mismas del intelectualismo tradicional, esto es: perfeccionamiento de los fenómenos sensibles bajo la concepción de una lógica de la sensibilidad; bajo la noción de una verdad estética especial; bajo el criterio de una unidad en la variedad, y al amparo de una peculiar imitación de la Naturaleza.

Y en el fondo de todo ello se percibe el despertar de una íntima vibración romántica de esa innegable tendencia de Baumgarten a reconocer la importancia del sentimiento y de la libertad de invención. Por haber situado el problema general de la Estética en ese punto tangencial —intelecto y sentimiento— el nombre de Baumgarten no se borrará nunca de la memoria de los esteticistas. Baumgarten no olvidó a la vieja Estética, pero en sus meditaciones sintió entrañadamente la gravidez de los nuevos problemas que en un futuro muy próximo habían de ser alumbrados. Sulzer y Mendelssohn recogen del pensamiento de Baumgarten los aspectos exquisitos, y los formulan originariamente con refinada penetración. Lessing, Kant, Herder, Hemsterhuys, Schiller y Goethe le admiran. Si la Estética es hoy una disciplina filosófica estricta, el fundamento viene de Baumgarten. Algunos piensan que le debemos solamente

el nombre de la Estética. Pero el nombre no sería más que un frágil preludio. Y ya hemos visto que bajo el nombre germinan intensamente todos los temas cardinales de la experiencia estética.

* * *

Breve reseña bibliográfica para quienes deseen ampliar el conocimiento de las doctrinas de Baumgarten. Ante todo, sus obras más importantes: *Meditationes Philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus* (Halle, 1735), *Metaphysica* (Halle, 1739), *Aesthetica* (Frank. a. O. 1750; Pars altera, 1758). Seguidamente, sus comentaristas principales: G. F. Meier, *A. G. Baumgartens Leben*, 1763; Th. Abbt, *A. G. Baumgartens Leben und Charakter*, 1765; Ernst Bergmann, *Die Begründung der deutschen Aesthetik durch A. G. Baumgarten und G. F. Meier*, 1911; Th. W. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, 1855, 2.ª ed.; R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, 1858; H. Lotze, *Geschihte der Aesthetik in Deutschland*, 1868; Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 1872; H. G. Meyer, *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Aesthetik*, 1874; B. Bosanquet, *A. History of Aesthetics*, 1892; Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärug*, 1932; B. Croce, *Estética*, 1902; *Rileggendo l'"Aesthetik" del Baumgarten*, 1933, y *Ultimi Saggi*, 1935 ((2.ª ed., 1948).

VIDA ESTETICA Y VIDA MISTICA

POR

JOSE M.ª SANCHEZ DE MUNIAIN

En este medio siglo ha habido varios conatos, mayormente en Francia, de explicar el fenómeno poético partiendo de la experiencia mística. El tema está, por otra parte, en la vanguardia misma de nuestra investigación si aplicamos a esas doctrinas, frecuentemente vagas, el principio que vengo exponiendo de *la vida estética como reino de la felicidad* (1). Aquí está la clave de ese oscuro corre-

(1) Para la mejor inteligencia de estas páginas debo advertir que pertenecen a un trabajo monográfico, de mucha mayor extensión, donde estudio los caracteres fundamentales de la vida estética, que, a mi entender, son tres: *libertad, felicidad* y *humanismo.* He aquí una síntesis orientadora:

Vida estética y libertad.—La vida estética se dirige, objetivamente, a lo que vale por sí mismo, a lo que merece ser elegido *(elegans,* el elegante, y lo elegante, se deriva de *eligens);* por lo que toda elegancia lleva implícita una elección. Subjetiva o formalmente es una actividad psíquicamente desinteresada: la fruición estética no viene a satisfacer inmediatamente un apetito. Es fundamentalmente (sólo fundamentalmente) intelectual. Es, pues, libre por desinteresada.

Vida estética y beatitud.—La fruición estética es, cualitativamente, la misma felicidad específica del hombre; la forma pura de

lato presentido entre esas dos formas psíquicamente cimeras del vivir terreno que llamamos vida religiosa y vida estética. Es como alumbrar un pozo artesiano que transforma su arenoso contorno en vergeles ubérrimos.

Los problemas metafísicos de la trascendentalidad de la belleza y del fundamento de las bellas artes, el psicológico del sentimiento estético, el de la relación entre el arte y la moral, etc., quedan, en efecto, esclarecidos y resueltos desde sus mismas raíces comunes si miramos a la vivencia estética como una suerte de beatitud. Beatitud incoada y remota, pero analógica en sus caracteres psíquicos. No en balde es verdad que Dios será gozado del alma en la gloria "sub specie pulchritudinis".

Enunciaré, pues, en estas páginas la doble correspondencia que se da entre lo ascético y lo técnico, de una parte. y entre lo místico y lo estético, de otra; aunque sólo introductoriamente, pues su fundamentación y explicación pormenorizadas tendrán lugar propio en el desarrollo posterior de mi sistema. Llegado ese momento, será indispensable alegar el testimonio directo de místicos y artistas.

---

la felicidad humana, aunque en esta vida sea imperfecta, precaria y difícil. La fruición estética nos devuelve, como en sueños, nuestra libertad psíquica y moral en el libre juego de nuestras operaciones anímicas. Es en esta vida lo que más se acerca al vivir intemporal. Es, pues, psíquicamente, un remoto analogado terreno de la beatitud celeste.

Vida estética y humanismo.—Finalmente, la vida estética es una de las formas más altas de cultura, o de humanismo, entendiendo por humanístico todo cuanto le perfecciona al hombre, haciéndole adquirir hábitos intelectuales y morales, y cultivando armoniosamente todas sus facultades. La vida estética es prodigiosamente formativa, es decir, "unificadora" de nuestras facultades y de nuestras experiencias.

Las tres propiedades trascendentales o notas generalísimas del ser —*verdad*, *bondad* y *unidad*—, quedan así reflejadas en tres caracteres modalmente correlativos de la percepción estética humana.

I. NOCIONES PREVIAS

La vida estética cae en cierto modo fuera del orden moral, aunque lo supone, pues se sitúa, real o hipotéticamente, en la misma posesión del fin a que están subordinados y dirigidos los actos morales.

Claro que las posiciones puramente estéticas pueden ser arbitrarias e ilícitas juzgadas desde el punto de vista moral, que es el criterio supremo para discernir los actos humanos en cuanto tales. Pero lo moral es un "supuesto obligatorio" de lo estético; no un elemento "constitutivo". El criterio de la "subordinación" de lo estético a lo moral resulta, pues, totalmente válido en el orden práctico; mas completamente insuficiente para juzgar en lo teórico de su distinción y sus conexiones. Es criterio extrínseco, que estudiaremos al tratar de la debatida cuestión del arte y la moral. La conexión de lo ético y lo estético ha de ser, pues, estudiada desde dentro.

Entonces veremos que la vida estética, intrínsecamente considerada, recae, como la beatitud que pálidamente refleja, sobre el bien *honesto* (aunque esa honestidad quede viciada si la juzgamos, como humanamente ha de hacerse, a la luz de criterios morales) y accidentalmente sobre el bien *deleitable* (aunque su imprudente delectabilidad acarree luego daños mayores); pero no sobre el bien *útil*. En cambio, la utilidad no suele ser ajena al comportamiento moral humano, aunque el fundamento último de la moralidad no esté en dicha utilidad, sino en la ley de Dios.

Prescindiendo, pues, de los supuestos "prudenciales" que riguen intelectualmente a todos los actos humanos en atención a los fines mediatos, remotos y últimos, y juzgado según su propia naturaleza operativa, lo estético se instala psicológicamente, insisto, en un más allá de lo moral; en la

posesión inmediata, intuible, de alguna especie de felicidad contemplativa. Y ontológicamente sobre la forma, no sobre el uso.

No se le escapará al lector la importancia de este principio, que no puedo ahora desarrollar debidamente. De ahí la correlación entre la vida estética y la vida mística, de una parte, y el ejercicio artístico y el ascético, de otra:

La vida mística es una forma de posesión que suele venir como coronamiento de la vida ascética, aunque coronamiento gratuito y liberal de Dios, que excede por naturaleza a todo esfuerzo, a todo razonamiento y a todo mérito puramente humanos. Algo parecido ocurre en el penoso proceso de las artes humanas, donde la contemplación estética y las actividades lúdico-poéticas vienen como coronamiento del aprendizaje técnico. Y hasta en nuestras vivencias estéticas puramente pasivas, o contemplativas, donde el ejercicio del buen gusto, al saborear algo que otros no entienden, viene como coronamiento de estudios y experiencias largamente ejercitados. La belleza suele ser para el hombre, en esferas muy distintas, una felicidad de penosa conquista.

Lo moral es ascético, ejercitativo, mientras que lo místico es ya estético, posesivo. Hay una prodigiosa correlación de analogía, "servata proportione", entre el proceso de lo ascético a lo místico, en el orden sobrenatural, y el de lo técnico a lo poético, en el natural. Podría enunciarse en forma de proporción lógica así: vida ascética es a vida mística en el orden sobrenatural, lo que el aprendizaje técnico es al ejercicio poético en el humanístico. La analogía puede llevarse muy lejos, con notable fidelidad, trasladando al orden de la naturaleza lo que acaece en el de la gracia.

Pero urge formular desde el principio unas salvedades.

exigidas por la distinta naturaleza de lo estético, que es natural y estrictamente humano, y lo místico, que es sobrenatural, y en su causa divino:

En efecto, la vida mística, ni es una *conquista* de la vida ascética, pues con la ascesis o ejercicio sólo se adquieren las virtudes morales, ni tampoco el *regalo* o *don*, de la vida mística viene siempre al final de la lucha ascética. Los teólogos que hablan de estas cosas advierten que a veces se da una vida ascética y religiosa altísima sin experiencias místicas especiales, mientras que, por el contrario, principiantes de la vida espiritual reciben a veces ilustraciones realmente extraordinarias. Luego ni la vida mística, insisto, es una conquista de la vida ascética, ni viene tras ésta en sucesión gradual de peldaños.

Pero esto, cuya aclaración es elemental e inexcusable, afecta poco a la analogía que voy a establecer, por tres razones:

Primera, porque el doble correlato entre la lucha ascética y el aprendizaje artístico, de una parte, y la vida mística y la estética, de otra, no puede extenderse al *tránsito* de lo ascético a lo místico, pues en éste segundo interviene una causa extrínseca, infinita e insondable.

Segunda, porque la anomalía, por así decirlo, en la "precoz" aparición de las experiencias místicas, afecta, probablemente, más que al contenido de esa vida mística, a su manifestación y experiencia. Efectivamente, en los casos de experiencias místicas "precoces" podemos colegir que ocurre una de estas dos cosas: o revelaciones extraordinarias, las cuales sólo son vida mística accidental, si no van acompañadas de una infusión de los dones del Espíritu Santo; o, trasladando la terminología filosófica al campo de la teología mística, una mayor *objetivación*, o consciencia, de esa vida espiritual con respecto a su intrínseca *formalidad*.

Tercera, e importantísima, porque *tampoco en el orden estético lo poético es una conquista de lo técnico*, aunque en muchas bellas artes la técnica sea condición inexcusable y hasta disponga y estimule para la producción poética. Lo técnico y lo poético-estético son también de naturaleza esencialmente distinta, aunque dentro del orden natural o humanístico. Artistas de técnica pobre alcanzan profundos valores estéticos con ella, mientras que otros que dominan su oficio son prosaicos. Y en cada artista la inspiración no sopla sólo, ni aun siempre, mejor cuando ha adquirido la maestría. Sin embargo, insisto, la técnica es un dominio de penosa conquista que dispone para el libre e "inspirado" ejercicio poético, como el ejercicio de las virtudes morales adquiridas dispone a la santidad y a su mística experiencia.

Hechas, pues, estas obligadas salvedades, podemos ya pasar a la primera de las analogías.

II. CORRELATO DEL APRENDIZAJE ARTISTICO Y LA LUCHA ASCETICA

La correlación entre el proceso artístico y el ascético es sorprendente. De los consejos ascéticos podría sacarse un breviario para uso y lección de los profesionales del deporte y de las artes. Baste pensar que el aprendizaje técnico exige, en su plenitud, dos cosas: un conocimiento doctrinal de las reglas del arte, o teoría técnica, y un aprendizaje práctico, guiado por aquellas mismas reglas, y merced al cual se adquiere la habilidad o destreza.

El concepto griego de sabiduría parece que abarcaba ambas formas de cultivo, la teórica y la práctica. La misma palabra *sophía*, sabiduría, tuvo generalmente este significado comprensivo de lo teórico y lo práctico, tanto en el orden artístico como en el ético. Aristóteles restringió el concepto de sabiduría a la significación teórica en su doc-

trina de los hábitos intelectuales, o "dianoéticos", definiéndola como el conocimiento de las cosas por sus últimas causas. Mas, para los griegos, sólo era de veras "sabio" el que sabía obrar de acuerdo con su razón, en cualquiera de los tres ámbitos del arte, de la prudencia, o de la moral. Es una de tantas manifestaciones del humanismo clásico.

El dominio aunado de las *reglas* ("theoría") y la *destreza* ("praxis") constituye, pues, la sabiduría artística. Y tiene razón de cultura, es decir, de perfeccionamiento adquirido, respecto de otras dos cualidades naturales correlativas a las que dicho cultivo se aplica, que son, respectivamente, el *ingenio* y la *maña*.

Educar es extraer o actualizar la riqueza potencial de un sujeto; alumbrar sus fuerzas o virtudes, tanto intelectuales como prácticas. El instrumento y el fin, a la vez, de la educación es la cultura. Pues bien, dentro del arte, la teoría educa el ingenio y el ejercicio la maña, forjando hábitos correlativos (2).

---

(2) El desarrollo fabril moderno ha desdoblado esa compleja actividad que tanto enriquecía humanísticamente a los antiguos artesanos. Es una consecuencia, principalmente, de la división del trabajo, por la que ya se sentía fascinado Adam Smith.

El conocimiento teórico de los recursos del arte ha sido encomendado a los que llamamos "técnicos" (ingenieros, peritos, etc.), que pueden ser unos perfectos desmañados, pero que han de ser hombres de ingenio en cuanto a sus dotes naturales, y doctos por el estudio en la teoría fabril. Y el ejercicio hábil se relega a los "obreros", que han de ser mañosos y ejercitados, aunque sean incultos.

Con ello, los oficios han perdido humanísticamente su contenido sapiencial o vinculador de la teoría y la práctica en el quehacer de cada hombre, sobre todo los manuales. Y en el ámbito social se ha disgregado también la comunidad, formándose clases a las que separan, más que abismos de riqueza, abismos de educación humanística. Sin entonar cantos románticos a la artesanía, y dejando para otra ocasión el elogio que la asombrosa técnica moderna se merece, es indudable que el artesano se ejercitaba humanísticamente y se ennoblecía ciudadanamente con el trabajo; mientras que las operaciones rutinarias embrutecen hoy a muchos obreros en ambos órdenes, en

Por fortuna, las bellas artes suelen exigir a sus profesionales el dominio del saber técnico en sus dos fases, teórica y práctica. El quehacer, en efecto, le educa al artista, pues no hay mente más propensa al extravío que la de un artista ocioso, porque ni tiene el asidero de la lógica, patrimonio del científico, ni el de la técnica, que es el de la artesanía.

Pensemos a este respecto que la invención humana ha menester de tutelas para no desvariar. Ha de apoyarse en ciertas razones naturales que imperan a la vez sobre nuestra vida especulativa y nuestra vida práctica. Sin ellas no hay ciencia, ni arte, ni moralidad. La técnica no puede contrariar las leyes de la naturaleza material, ni la lógica las de entendimiento, ni la política las del bien común, y es la práctica la que nos lo demuestra. Por eso el hombre práctico no incurre en las aberraciones antisapienciales de algunos teóricos, porque es discípulo de la realidad, que tiene leyes inviolables. Pero como las facultades inventivas o poemáti-

---

el cultural y en el social. Modernamente, el tipo artesano por excelencia me parece que es el labrador.

Sería deseable que los sociólogos, y más aún los gobernantes, se dieran cuenta cumplina de que la justicia no está sólo, ni aun tanto, en la mejor distribución de la riqueza, sino en la mejor distribución de la cultura, sin que esto sirva de excusa para no repartir mejor los bienes materiales. La filosofía del arte tiene, pues, algo que decir a este respecto, pues cuanto menos sapiencial va siendo el trabajo, menos va siendo también "oficio"" y "profesión" (estúdiese la etimología y riqueza semántica de estas dos palabras), y más va haciendo de los hombres masa. Masa en lo individual y masa en lo colectivo.

No puedo aquí tampoco tratar de cómo la técnica va estando cada vez más separada de la investigación teórica y de laboratorio. Es el interesantísimo problema de la conexión entre la ciencia y la técnica.

Contra lo que algunos técnicos de vocación exclusivamente teórica creen, los técnicos prácticos y los maestros de taller que tienen contacto directo con las pequeñas dificultades materiales y con la realidad social o humana del trabajo, son humanísticamente más interesantes que los que ahondan en una sola de las etapas técnicas y sociales del arte.

cas se ejercitan igual en el orden teórico que en el práctico, hasta el punto de que no son en rigor verdaderos filósofos, ni verdaderos hombres de ciencia, ni verdaderos artistas quienes no son de alguna manera alumbradores de la verdad, la técnica le es tan educativa al artista como la lógica o el método al científico, y como el juicio prudencial al gobernante. Los sueños imposibles valen poco en filosofía, en política y en arte; aunque se trata de tres géneros de posibilidad esencialmente distintos, que estudiaré al analizar en otro posterior estudio las relaciones de verdad y belleza.

En la segunda década de este siglo irrumpieron en la historia del arte las escuelas exaltadoras del capricho ciego en la invención poética y del hacer no adiestrado en la ejecución material. El superrealismo y sus escuelas afines son el único estilo de la historia civilizada que ha renunciado a la sabiduría del arte, aunque, por otra parte, la haya espoleado. Bien se ve a la luz de lo que vengo diciendo, que en sus formas vulgares y realmente propias, dicho superrealismo es una suerte de "magia". Las decadencias suelen acabar en primitivismos, tal vez porque lo que llamamos en historia "hombre primitivo" sea producto de antiquísimas decadencias.

Pues bien, volviendo a la relación que nos ocupa, el ejercicio ascético sigue un método perfectamente paralelo al artístico en lo que tiene de concurso voluntario a la gracia divina. Al aprendizaje teórico del arte corresponde en el ascenso moral la meditación. Y al aprendizaje práctico del arte corresponde, en la que llaman "vía purgativa", la mortificación y el ejercicio de todas las virtudes morales.

Como conclusión de todo esto advirtamos, pues, que estudio y trabajo, meditación y mortificación, son como los cuatro carriles de dos vías férreas paralelas, la del arte y la de la moral.

III. CORRELATO DE LA FRUICION ESTETICA Y LA VIDA MISTICA

Mas vengamos ya a la segunda y más importante analogía:

Ambas, fruición estética y vida mística, son fruto de una connaturalidad obrada ya en el alma. Ambas proceden de dentro a fuera con perfecta inmanencia vital, aunque la vida mística sea vida participada. Ambas suelen actuar "graciosamente"; sin esfuerzo. Ambas son, en suma, formas de posesión, aunque por distintos conceptos imperfectas.

Su relación, también, nos hace caer en la cuenta de lo angosto que resulta el planteamiento del conflicto entre "el arte y la moral" si bajo este enunciado queremos abarcar las dos formas de beatitud que a la vida humana le acucian: *la oscura, aunque cierta, vivencia de Dios en la tierra, y la clara fruición terrenal de las criaturas.* Porque *ni lo moral agota la vida espiritual, ni lo artístico agota la vida estética,* antes son desbordados por ellas. La cuestión del arte y la moral es una consecuencia particular, aunque importante, de los principios que se establezcan al investigar las relaciones de lo ético y lo estético.

Para mayor claridad agruparé las ideas en cuatro apartados: el primero dedicado a precisar metódicamente el concepto de vida mística; el segundo, a señalar las diferencias radicales que le distinguen respecto del vivir estético; el tercero, a señalar la conexión extrínseca, especialmente como formas mutuamente complementarias de conocimiento y posesión, desde el punto de vista psíquico; y el cuarto, finalmente, a razonar la analogía.

Creo que con ello queda trazado el camino para investigaciones posteriores de subyugante interés.

1. Concepto de vida mística.

Hay que reconocer, antes de explanar el paralelismo, que, aun no siendo cosa fácil tratar de la fruición estética, es inmensamente más difícil y aventurado hacerlo de la vida mística. Pero esa misma desconcertante diversidad de opiniones en torno a hechos experimentales que parecen de indudable realidad, es algo que les emparenta mutuamente a la teología mística y a la ciencia estética. La impresión que deja la lectura de una exposición panorámica de las doctrinas místicas, por ejemplo la de A. Fonck en el Vacant, no es menos desconcertante que la que uno sacaría, si no conociera más a fondo la materia, de las monografías del Conde de Listowel, de Carritt, de Odebrecht, de Feldman, o de Nahm, sobre las doctrinas estéticas modernas. Si no tuviéramos cada uno de nosotros una íntima y evidente conciencia estética, nos desalentaríamos al conocer el irreconciliable desacuerdo de sus interpretaciones científicas.

La gran diferencia entre ambas investigaciones está en que las formas superiores de vivencia mística pertenecen a rarísimos hombres: ¿Cómo vamos, pues, a poder criticar lo que tan de lejos conocemos? Porque por encima de lo que nos digan los autores de Estética podemos todos poner nuestra personal experiencia, ¿mas quién podrá discutirle al místico la interpretación de lo que él mismo, y nadie sino él, siente? La dificultad sube de punto si observamos que, en apariencia por lo menos, las mismas interpretaciones de los místicos son a veces discordantes.

Por otra parte, el interés por los fenómenos místicos tiene una justificación tan grande, o quizá mayor, en la vida espiritual de muchísimos hombres, como la que pueda tener en los demás su interés por la metafísica de la belleza o la teoría del arte. En efecto, sea cualquiera la naturaleza

extraordinaria de la vida mística superior y de sus fenómenos milagrosos, toda vida religiosa cristiana algo intensa e informada por la caridad es ya incoativa, pero realmente, una vida mística. Es decir, todo lo sobrenatural es místico cuando adquirimos conciencia experimental de su presencia en nosotros. O aun más brevemente, *es realmente mística toda vida sobrenatural experimentada.*

Creo que este sencillo principio de la vida mística como *vida sobrenatural experimentada*, nada estorba al estudio de las formas superiores de vida mística, en la gradación que quiera establecerse, y ayudaría, en cambio, bastante si todos lo aceptaran metódicamente como base científica de partida. Es concepto genérico que no impide ni daña a la posterior especificación.

Porque luego, las formas en que Dios pueda revelarse al alma, ¿quién podrá reducirlas a código o sistema? ¿Quién les trazará cauces? Lo más seguro será ver y comprobar lo que en cada caso ocurre, después de aquilatar la veracidad del testigo, y elaborar luego una fenomenología.

Debo razonar brevemente, sin embargo, esta posición teológica.

Es indudable que todas las virtudes, tanto morales como teologales, son objeto de alguna clase de *experiencia:*

a) En un orden puramente humano sentimos gusto por el ejercicio de las virtudes adquiridas, igual que sentimos euforia corporal con el deporte, pues dicho ejercicio virtuoso es por excelencia el deporte viatorio del alma. Eso es ya experiencia moral, pero no mística.

b) Hay también experiencias religiosas que no son místicas, pues la religión puede ser una virtud meramente natural, adquirida con el ejercicio.

c) Cuando esas virtudes morales vienen informadas, o mejor animadas, por la caridad sobrenatural, sentimos, o

podemos sentir, que es así, que obramos o estamos dispuestos a obrar en virtud de la caridad; y querer que sea así. Esto es ya una conformidad inefable y suavísima con el principio de que tal caridad procede, que es la gracia misma, o vida sobrenatural del alma. Luego hay ya una suerte de experiencia mística, aunque sólo sea indirecta e incoada, en el mismo ejercicio de las virtudes morales cuando dicho ejercicio de nuestras fuerzas naturales humanas viene sobrenaturalmente informado por la caridad, y ésta es entonces vivida conscientemente. Es la alta vida espiritual que puede haber, en efecto, en el ejercicio "santo" de nuestros deberes profesionales y familiares de apariencia vulgar.

d) Fuera y por encima del ejercicio de las virtudes morales o prácticas, sean naturales o infusas, sabemos también, en un plano estrictamente sobrenatural, si creemos, si esperamos, si amamos a Dios; es decir, *tenemos experiencia íntima y cierta de las virtudes teologales, aunque ignoremos el grado de su perfección. Más aún. El cristiano culto que vive con fervor su fe percibe de alguna manera en sí el incremento de los dones del Espíritu Santo.* Su fe se hace clara, firme y gustosa. Observa que sus criterios teóricos no son los del mundo, pues van respondiendo cada vez más a una prudencia que éste llamaría necedad. Que se desplaza el centro de gravedad de sus amores. Que su voluntad responde a móviles de sacrificio, posponiendo los deleites, aun puros, a formas penosas y gustosas a la vez de la alta honestidad. Que su religión no es para él una doctrina, ni una alta forma social, ni siquiera un código ético, ni aun el virtuoso y humilde cumplimiento de unos deberes para con Dios, que conoce y practica ejercitando la virtud teologal de la fe, sino una amistad real con la persona viviente de Cristo. El cristiano vive en la íntima amistad de Cristo. No de Cristo idea, o símbolo, sino de la persona real de Cristo. Le habla, le escucha, le entiende, le sigue, le sirve, le quiere. Como San Pablo, vive enajenado

en Cristo y Cristo vive en él. No lo dice, porque, aparte razones de humildad y discreción, el mundo no lo entiende ni lo puede entender; es el enigma, *el misterio de la vida cristiana; la vida mística real de todo buen cristiano, cuyo secreto está en las manos de Dios.* De ahí que un nuevo clima de luz y de calor lo envuelva todo ante él, transformándolo y reviviéndolo, como les acaecería a las tierras polares si el eje de la tierra se inclinase noventa grados y el sol las calentase de lleno. Para el cristiano que vive su fe, los conceptos de vida, muerte, gozo, dolor, amor, honor, felicidad, se transforman sin desnaturalizarse. El alma despierta a su primavera. Nada hay más sabroso, más profundo, más insobornable que esa vida cristiana. Pero, ¿qué es esta vida sino la vida misma de Dios en nosotros?

Luego *hay una oscura, aunque cierta experiencia de Dios, y de carácter estrictamente sobrenatural, en la vida cristiana intensa, pero ordinaria.* Experiencia que la teología estudia en su naturaleza ontológica y en sus operaciones, pero que es misteriosa e inexplicable en su realidad concreta de cada alma. Hay, repito, una experiencia mística ordinaria y común, ya que precisamente a la "experiencia de Dios" es a lo que se le llama vida mística. Variará en sus innúmeras manifestaciones, crecerá hasta los más altos quilates, se acomodará a la psicología de cada alma santa, podrá o no romper extrínsecamente las leyes de la naturaleza material, exigirá más o menos concurso dispositivo de nuestra libertad moral, será contemplación activa o será esencialmente pasiva, será conocer o será amar. Toda esta problemática le pertenece ya al teólogo, y buena falta le harán la exégesis escriturística, la interpretación positiva de las experiencias de los místicos y de las suyas propias, si las tiene, y el desarrollo de los principios generales de la teología dogmática y moral para aclararlo. No le será fácil agotar la materia, ni siquiera abarcarla en sus líneas generales. Pero ni

podrá amojonar siempre las fronteras entre las experiencias ordinarias y las extraordinarias de orden sobrenatural, si son reales, salvo cuando se trate de revelaciones claramente milagrosas, que son completamente excepcionales, aun dentro de la más pura vida mística; ni podrá demostrar su distinta naturaleza genérica dentro del orden que estudiamos, pues no existe. Tal es, por lo menos, mi personal opinión.

Toda vida sobrenatural es vida divina, y toda vida divina, revestida de conciencia, es una cierta experiencia de Dios. Luego toda vida sobrenatural, revestida de conciencia, será siempre —por lo menos incoativamente— vida mística.

La materia de la vida mística, hablando metafísicamente, u objeto de ella, es ya, por lo menos incoativamente, la misma *vida sobrenatural;* la graciosa vida divina del alma, manifestada en los dones del Espíritu Santo. La forma de la vida mística es *su experiencia,* cuyas innúmeras posibilidades no sabríamos ni debemos aquí analizar. Es, pues, la vida mística cierta suerte de experiencia que reviste de "conciencia" u objetivación psíquica a lo que subyace formalmente en nuestro ser espiritual. Por eso yo creo que tal *experiencia* será muy a menudo el elemento humano o meramente natural de nuestra vida mística, en las experiencias de carácter ordinario:

En efecto. Las fuerzas naturales de nuestro entendimiento, reflexionando sobre los frutos de su vida espiritual, pueden colegir la naturaleza de ésta; y así hemos de creer que se han elaborado, en general, las doctrinas místicas. Se les llama con razón "místicas" a mi entender, no porque excedan siempre y necesariamente a toda reflexión natural, sino porque exceden a toda explicación lógica y a toda fundamentación teológica. Es sencillamente una altísima verdad experimentada. Inefable siempre en sus razones; y, cuando es muy alta, en su misma quidditad. La ciencia mística, y la misma "experiencia" mística, o conciencia de nuestra vida sobrenatural, han sido elaboradas principalmente por santos inteligentes, finos naturalmente de espíritu, y poetas. Los santos toscos saben decirnos poco de su propia vida altísima, si Dios no se lo dice extraordinariamente por revelación. Y, además, ellos la conocen en esta vida más imperfectamente.

Por eso se aprende de la lectura de los místicos dos cosas, en orden al aprovechamiento de sus experiencias personales:

Primera, que las experiencias de índole *extraordinaria* y milagrosa (éxtasis, visiones, etc.) suelen exceder a toda razón e imaginación del lector o del confidente a quien el místico las comunica, sobre todo en lo que toca a la esencia divina columbrada, por culpa de nuestra propia indigencia natural, igual que el ciego o el sordo de nacimiento jamás pueden imaginar la realidad intuible de la luz o el sonido, con ser cosa material y sensible, aunque se vuelvan los sesos agua por entender las descripciones que les hagan los que ven u oyen. Son puras intuiciones inefables y sólo explicables con rodeos.

Segunda, que las experiencias más altas y puras en el orden de la santidad, pero *ordinarias*, o sea, acomodadas en su manifestación a nuestra nocturna claridad de viadores, le son más o menos inteligibles, gustosas y provechosas al vulgo espiritual cristiano, como formas mucho más altas, pero análogas, de una misma vida. Es indudable que a Santa Teresa o San Juan de la Cruz no se les lee sólo por curiosidad, sino por gusto. Luego si hay gusto y provecho en la doctrina, independientemente del encanto con que la expresan, parece que ha de haber una cierta vida mística común entre ellos y sus piadosos lectores.

Finalmente, y por lo que hace a la correlación que ahora me toca enunciar entre vida estética y vida mística, sólo atribuyendo a esta última la amplitud que le he dado en esta digresión preliminar puede ser objeto de estudio filosófico, ilustrado por la teología.

2. *Las diferencias radicales entre vida mística y vida estética.*

Entrando, pues, en materia, y sean cualesquiera las analogías, que ciertamente las hay, entre el vivir estético y el que "lato sensu" llamamos místico, conviene desde el prin-

cipio *señalar las diferencias*. Porque si aquéllas son grandes, éstas son mayores. Sólo así nos libraremos de manejar irresponsablemente los términos, al uso de los ensayistas.

Ni por el objeto conocido, ni por el modo de conocerlo, puede haber equívocos entre lo estético y lo místico, hasta el extremo de que las excelencias de cada una de estas formas del vivir humano recaen sobre los correlativos defectos de la otra; lo que va en elogio de lo místico va en desestima de lo estético, y viceversa. En efecto:

Por el modo del conocimiento, la *mystikón* es secreto, oscuro, "misterioso", mientras que lo *aisthetikón* es patente, sensible, intuído.

Por el objeto conocido, en cambio, lo místico recae directa y primariamente en esta vida sobre Dios, enajenada el alma de cuanto mundano la rodea y llegando al éxtasis o evasión de su cárcel corporal; mientras que lo estético recae directa y primariamente sobre lo sensible y sobre lo representable en formas sensibles.

No quiere ello decir, cuanto al modo de conocer, que la verdad y certeza de la intuición estética exceda a la de la experiencia mística, sino que uno, el místico, o es conocimiento infuso, o es adquirido por lo menos con el auxilio divino por vías sobrenaturales y suprasensibles; pero siempre imperfecto, aunque sea experimental y seguro, ya que la visión facial de Dios no es conocimiento místico. Mientras que el conocer estético, aun recayendo sobre intuiciones sensibles, puede juzgar de la cosa, en cambio, por apariencias superficiales y hasta engañosas, respecto al contenido representado.

Tampoco ha de creerse, por lo que hace al objeto inmediato de uno y otro, que la vida mística impida la juiciosa y gustosa percepción estética de la Naturaleza creada o del Arte humano, antes al contrario, y de acuerdo con múltiples testimonios, parece que la contemplación de las

cándidas bellezas naturales y los alientos poéticos del alma le confortan y estimulan al místico en su ascenso a la contemplación de Dios, y que luego, de retorno, el descenso de la contemplación ilustra y transfigura con claridades insólitas, y con inspirado aliento poético, la contemplación de las realidades estéticas mundanas. Baste evocar los tres grandes nombres de San Francisco, Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Y muchos siglos antes, al inspirado autor del *Cantar de los Cantares* y de otros Libros poéticos.

Finalmente, y de modo recíproco, tampoco puede deducirse de la diversidad de su objeto que la vida estética sea incapaz de percibir, o el arte de representar, bellezas suprasensibles. Pues aunque es cierto que dicho estético vivir no se satisface con los conceptos abstractos, igual que a un bienaventurado le resultaría insufrible distraer su mirada de la visión facial de Dios para leer un texto de teología escolástica; sin embargo, insisto, la vida estética hambrea la contemplación de las esencias espirituales, hasta el punto de que el gran privilegio y a la vez supremo aliciente del arte es hacer intuibles, según cierta representación, las realidades ocultas a nuestros sentidos corporales, comenzando por la expresión de nuestra propia alma. Su altísimo valor cultural y espiritual está, y necio será quien lo desdeñe, en hacer intuible lo inefable merced a sus recursos expresivos.

Si la contemplación estética busca formas sensibles no es por su corporeidad, sino por su intuibilidad. Es un principio capital. Hasta el punto de que a menudo la percepción sensible es, merced al arte, y merced también a la poética vivencia de realidades materiales no bellas, pero estetígenas, pura e ínfima ocasión de una superior realidad representada, en la que el alma se apacienta.

3. *La conexión extrínseca.*

Pero no hay oposición de ambas formas de vida, la mística y la estética, sino complemento. Esta es la clave.

Es importantísimo —y perdóneseme esta incidental digresión definitoria— poseer un criterio para discernir cuándo las cualidades de los seres concretos son complementarias y cuándo incompatibles. Utilísimo, mayormente, para pronosticar la felicidad o la desgracia de cualquier convivencia humana, sea matrimonial, amistosa o profesional. Tal criterio resulta muy fácil de encontrar y de formular. Es universal, filosófico, y como tal simplicísimo. La dificultad estará en aplicarlo; pero mucho se habrá andado con saberlo. Es éste: *todas las cualidades positivas son complementarias; sólo las negativas son incompatibles.* Las virtudes siempre unen, pero los vicios repelen. Es consecuencia inmediata del principio universalísimo que dice que la bondad tiene razón de ser y la maldad de privación.

Pues lo que se afirma de las cualidades humanas en orden a la convivencia social puede también aplicarse a nuestra misma vida interior, es decir, a la *convivencia de nuestras vivencias*, a la compatibilidad de nuestros más íntimos sentimientos y, concretamente, a la de nuestra vida estética y nuestra vida mística o, en general, religiosa:

La vida estética terrenal hambrea el objeto saciativo de la vida mística, como la vida mística hambrea la forma saciativa del conocimiento estético. La celeste intuición de Dios, o beatitud, fundirá en una misma plena actualidad las dos formas imperfectas de vida terrena: la que posee con relativa perfección un objeto imperfecto y la que posee deficientemente un objeto perfectísimo, o mejor, la Per-

fección misma. Nada tiene, pues, de extraño la secreta, pero poderosa atracción, que los místicos sienten por la poesía y los poetas por la mística. Ambas son las formas superiores y complementarias del humano vivir, y sintiendo cada una su propia indigencia busca el apoyo de su compañera de viaje.

Pero concluído el heroico quehacer viatorio de nuestra condición temporal, el objeto infinito, eterno e inefable del corazón humano será poseído, sin secreto, bajo razón de belleza. Ni habrá vida mística, pues no habrá misterio, ni tampoco la intuición de la belleza será meramente estética, pues no quedará reducida a lo manifestable en formas sensibles. Aquella contemplación de lo *kalós kai agathós*, presentida por Platón en las praderas de su *kósmos ouranios*, fundirá en un solo goce estas dos nobles, innatas e incoercibles tendencias del espíritu humano.

4. *La analogía.*

La distinción preliminar de lo estético y lo místico nos ha llevado, pues, a la conexión. Mas sólo a la conexión extrínseca o de vecindad. Asomándonos ahora a lo interior, veamos brevemente *qué tienen de común* ambas operaciones cimeras del terreno vivir humano.

Ambas son, ya lo hemos anticipado, fruto de una connaturalidad obrada ya en el alma. Esta, *la connaturalidad*, es la primera nota común y la más importante:

En el campo estético, el buen gusto es la connaturalidad obrada con respeto a la belleza en todas las facultades que de una u otra manera participan del vivir estético. Ese buen gusto es en parte innato y en parte adquirido o cultivado. Pero el cultivo, ya lo hemos dicho, es indispen-

sable. Cultivo activo por el arte en su doble saber teórico y práctico, y cultivo pasivo por la contemplación estudiosa. Al gusto, como connaturalidad *intelectual*, se le llama juicio estético de valor. Al gusto como connaturalidad de la *voluntad*, inclinación, afición y vocación. A la connaturalidad o habitud *corporal*, habilidad y destreza. ¡Siempre connaturalidad! Connaturalidad que luego en el arte es fuente y raíz de la inspiración, y en último término de los valores expresivos que, por encima de toda calificación técnica, o facticia, poseen las bellas artes en cuanto expresión modal e indirecta, pero fidelísima, del espíritu humano. Es decir, en cuanto son cuasi-generativas, según veremos en otro estudio.

En el campo místico, correlativamente, la connaturalidad del alma respecto a la vida divina se establece gracias a los "dones del Espíritu Santo". Parece, a primera vista, que hay uno entre ellos que en el orden psicológico los resume a todos, y que hasta en su significación etimológica corresponde al concepto estético de gusto: el don de *sabiduría*. *Sapere* es gustar, saborear, y *sapientia* es gusto, sabor. Parece, pues, insisto, que al *buen gusto* estético debe corresponder en lo sobrenatural el don de *sabiduría*. Pero estudiándolos uno a uno, en forma que ahora no puedo realizar, se cae en la cuenta de que todos entrañan una connaturalidad espiritual, y que a todos corresponden formas análogas del gusto estético y del comportamiento poético. Más concretamente, creo que la *sapientia* mística corresponde a la parte del gusto estético que llamamos *afición e inclinación*. Es una connaturalidad racional tal, que roba la voluntad, purificando y ennobleciendo así nuestro albedrío, viciado por la concupiscencia.

Desde el punto de vista de la *connaturalidad*, la vida estética y la mística son, pues, un *sentir*, palabra ésta oscu-

ra y maltratada, que tiene raíces cuya hondura escapa a los esquemas lógicos de las mentes filosóficamente rudas, y por otra a los atisbos ensayistas de las inteligencias desprovistas de vigor metafísico. Ni la Estética ni la Psicología se entregan fácilmente al asedio de tales pretendientes. Por primera vez nos sale, pues, al encuentro un conceto importantísimo de la cultura humana y medular en nuestra ciencia estética, el de *sentimiento:*

Ni la vida religiosa, ni la estética en su doble modalidad poética y contemplativa, ni las secretas razones que rigen las amistades humanas, ni la compleja atracción de los sexos en su trasfondo anímico, ni las decisiones vehementemente improvisadas, que tantas veces preceden y desbordan, con apariencia imprudente, al razonamiento, hasta el punto de que éste malogra, como en Hamlet, el oportuno ejercicio de aquéllos, si cedemos a la tentación de pensar con razones; ni los vehementes dictados de la conciencia moral, que tan por encima suelen mostrarse del casuísmo analítico; ni las últimas raíces que nos hacen simpatizar con una moda, un partido político y hasta con una filosofía, pueden ser explicados satisfactoriamente si no se precisa el concepto de sentimiento.

Anticipando ideas que explanaré propedéuticamente en otro estudio, al tratar de aplicar el concepto de humanismo a nuestro vivir estético, daré sólo ahora la definición del sentimiento y las notas que estimo imprescindibles para entender la analogía de vida estética y vida mística como vivencias de connaturalidad:

El sentimiento no procede de una tercera facultad anímica distinta de la inteligencia y la voluntad.

Ni, mucho menos, es sólo el eco somático de nuestra vida racional; los sentimientos no son sólo pasiones o dolencias.

En cambio, puede hablarse de una tercera operación racional, la de sentir; y de acordes diapasónicos, por así de-

cirlo, de nuestra alma y nuestro cuerpo. De *sentires* racionales y de *sentimientos* (si se acepta esta matización) psicosomáticos.

Tanto en la vida peculiar del alma como en la del cuerpo, es siempre discernible el sentir. Mejor puede, quizá, decirse, refiriéndose a la vida racional humana, entender-querer-sentir, que recordar-entender-querer. Y lo mismo en el correlato corporal, pues hay un cierto conocer sensible, un querer tendencial y un sentir placentero.

Tampoco el sentimiento es sólo placer, como suele afirmarse en los tratados de psicología experimental. Ni está siquiera en la satisfacción que toda facultad experimenta en los actos que le son propios. El placer, la satisfacción y el descanso son efectos del sentir de signo positivo, o *asentir*, igual que el dolor, el ansia y el cansancio son los efectos correlativos del sentir de signo negativo, o *disentir;* pero la esencia del asentir y el disentir es completamente distinta de la de gozar y de sufrir, igual si se trata de sentires intelectuales como de sentires de la voluntad. No porque los sentires sean placenteros o dolorosos han de ser puros placeres o dolores.

El asentir, como contrario del disentir (y ahora me limito a los sentimientos superiores, donde la distinción respecto del placer es más clara), sea cualquiera la facultad anímica ejercitada, es *una conformidad, experimentada, de nuestra propia naturaleza con su objeto.* Al sentir no nos conformamos obedientemente con el objeto de nuestra vivencia, como al conocer o al querer, sino que referimos dicho objeto a la peculiar formalidad (sea ésta natural o adquirida) del sujeto agente.

Podemos, pues, llegar a una definición provisional. Según que seamos nosotros mismos el objeto de nuestro sentir, "lo sentido", o que sea, por transvivencia, algo ajeno a nosotros, trascenderá o no comunicativamente a nuestra

propia persona. Atendiendo a esta distinción material, podemos dar esta definición analítica: *Sentimiento es la íntima experiencia de nuestra propia vida y la vivencia connatural de lo exterior.*

Pero puede salvarse la dualidad copulativa. Porque al sentirnos a nosotros mismos, subsiste la tensión de sujeto y objeto. Es decir, enfrentamos y contrastamos un estado momentáneo nuestro, que tiene razón de objeto percibido, con una naturaleza o estado más permanente del yo, que tiene razón de sujeto y de medida, y que subyace respecto al primero. O contrastamos entre sí vivencias de distintas facultades; o estados anímicos con estados somáticos; o vivencias presentes con vivencias pretéritas. Sometemos una simpatía "mensurata" a una simpatía "mensurans". Juzgamos de una idea por una repugnancia o una atracción moral, y viceversa, de un apetito por un ideal intelectual adquirido. El hombre se hace por el sentimiento medida de las cosas, aunque esa medida sea sobrehumana en su fundamento, y racional en su aprehensión connaturalizante, que es lo que no alcanzó a ver el subjetivismo kantiano. Por eso, la segunda parte de la anterior definición —el sentimiento como "vivencia connatural de lo exterior"— vale también respecto de nuestras experiencias sentimentales puramente subjetivas, y permite una fórmula definitoria sintética. La definición puede ser ésta: *Sentimiento es toda íntima experiencia de nuestra subjetividad.*

De acuerdo con esta doctrina esbozada, que ampliaré en otro estudio, *tanto la vida estética como la mística son sentimientos superiores o sentires.* Sentires, respectivamente, de nuestra animidad racional y de nuestro espíritu sobrenatural. La vida estética está constituída por vivencias de connaturalidad respecto de la belleza intuible de las cosas, y de la belleza misma de nuestro propio espíritu, perceptible como

ninguna otra, y expresable poéticamente por la magia del arte. Y la vida mística por una inefable vivencia de Dios, a través de los dones del Espíritu Santo, de sus frutos experimentados y de las ilustraciones extraordinarias, cuando las hubiere.

He de hacer una importante salvedad respecto de la correlación entre la vida estética y la vida religiosa meramente *natural*. Los sentimientos del buhdista, el brahmán, el mahometano, el shintoísta, el teósofo, el fetichista, salvadas las notables diferencias mutuas. Cuando la vida religiosa no alcanza un plano sobrenatural, aunque sueñe y delire por alcanzarlo, no es realmente vida mística; es sólo vida religiosa, de varia condición y virtualidad. Es un sentimiento superior o inferior, según los casos, y a veces muy alto, virtuoso y respetable, que descansa en una cierta fe natural. Pero todo sentimiento religioso natural está comprendido dentro de la vida que propiamente se llama vida mística, a la manera como las formas anímicas inferiores están comprendidas eminentemente en su esencia específica por las superiores. Lo superior tiene siempre entitativamente cierta razón de género, aunque pertenezca a muchos menos individuos. La analogía de la vida religiosa puramente natural con la vida estética será, pues, más imperfecta, porque gravita hacia el orden moral. Es vivencia tendencial, no posesiva.

También la vida religiosa, y sobre todo la mística, tiene sus "superrealismos". La superstición y el iluminismo visionario son superrealismos de la mística. Tratan de ser contemplación extática y se quedan, dicho con eufemismo, en contemplación estupefacta y soñadora. En rigor de verdad, todas las manifestaciones antisapienciales del arte y de la moral, o de la poesía y la mística, son *infrarrealismos*.

El concepto de connaturalidad es, pues, el punto de partida para explicar la correlación estético-mística. Tengo la esperanza de que pronto se emprenderán en España estudios que desarrollen sólidamente esta doctrina incoada. Baste, pues, en conclusión, apuntar, siguiendo la analogía, las siguientes notas comunes:

a) Ambas vivencias, la estética y la mística, son relativamente *saciativas*, supuesta en aquélla la previa limitación de su objeto, y en ésta la limitación de su posesión cognoscitiva.

b) Ambas son *perfectivas*, y disponen al mejor ejercicio de las operaciones poéticas y morales.

c) Ambas son, aunque siempre en grado distinto, *inefables*, porque afectan formal, o dispositivamente, a nuestro mismo ser; a nuestras facultades, como raíz de nuestras operaciones.

d) Ambas se mueven consiguientemente, al obrar, por un secreto impulso o *inspiración*, aunque el origen sea completamente distinto (la "inspiración poética", de que hablan los artistas, y las "inspiraciones del buen espíritu" de que hablan los escritores ascético-místicos). La mitología, corporizando esta experiencia estética, personificaba la inspiración poética en las Musas, en el "konops" o tábano que inyecta el furor divino en sus favoritos, y sobre todo en el "enthousiasmós" o posesión divina de los poetas (3), que les ponía en trance adivinatorio. Hablando, pues, hoy en rigor, sólo el místico es hombre realmente entusiasmado, aunque la intuición popular haya visto un trasunto de su elevación sobrehumana en la excitación poética o "inspiración" de los artistas. "Porque la poesía —decía atrevidamente Fray Luis de

---

(3) Cfr. *Timeo*, 71 e; *Fedro*, 249 e, 253 a, etc.

León— no es sino una comunicación del aliento divino". Fray Luis emparenta aquí sagazmente la poesía con la profecía (4).

No olvidemos que *vate* y *profeta* significan etimológicamente lo mismo. *Vates*, en latín, como *prophetés*, en griego, significa oráculo divino, intérprete místico. El profeta y el vate son, pues, los que nos descubren las cosas arcanas, con recursos inventivos que desbordan y exceden a los procesos lógicos normales que sólo valen para averiguar las cosas "profanas" o patentes, es decir, las vulgares.

Digamos, pues, de paso, porque es importante para entrar con buen pie en la investigación del fenómeno poético, que el concepto de poesía, tal como hoy la entendemos, no puede esclarecerse etimológicamente —y la etimología es valiosa— acudiendo sólo, como tantos hacen prosaica e ignorantemente, a los vocablos *poiéo* y *poíesis*, sino también, y preferentemente, a los de *prophetéuo* y *prophetéia*, de los que son traducción lógica nuestros conceptos sobre la invención poética. Antes que "productor", o realizador técnico, el poeta es "vate", inventor, adivino; en griego, "profeta".

La *poíesis* rige el proceso técnico o facticio, la parte de artesanía que tienen inexcusable y esencialmente todas las obras de arte bellas. Pero este proceso es posterior en el tiempo y en la dignidad a la *prophetéia*, que rige el misterioso proceso inventivo; es decir, la inspiración graciosa, que era para los antiguos, como para las escuelas actuales de vanguardia, mística u oscura; es decir, de origen aparentemente divino.

e) En ambas *precede comúnmente el amor a la luz*, en una noche oscura del alma, "con ansias en amores inflamada", y no porque pueda ser amado algo que no haya sido antes conocido, sino porque nuestra adquirida connaturalización racional aspira con tendencia incoercible a la mejor po-

(4) *Los nombres de Cristo: Monte. (Obras completas castellanas*, Madrid, BAC, 1.ª ed., 1944, p. 474.)

sesión de su objeto, que empezó siendo pura noticia y ha sido asimilado hasta conformar un gusto, que subsiste cuando la noticia se ha olvidado, y que ya no es objeto *quod*, sino *quo*, de nuestra vida racional.

f) Ambas son gratuitas. En ambas, guardada siempre la proporción, se llama *gracia* un principio perfectivo de nuestra actividad que eleva axiológicamente a un orden superior la realidad física que el sujeto posee para su mera existencia en el tiempo.

Claro que en la vida poética llamamos *gracia* a lo que recibimos con la naturaleza, y cultura o principio perfectivo a lo que adquirimos después, mientras que en la vida espiritual ocurre exactamente lo contrario. Pero la correlación subsiste, aunque el proceso parezca inverso, pues tanto en lo poético como en lo místico hay algo adquirido y algo donado. Y a esto último lo designamos con la palabra *gracia*, que es una de las más grávidas de todo el lenguaje y a la vez una de las más puras. Ella establece una prodigiosa vinculación entre lo estético, lo jurídico y lo estrictamente espiritual. Hay almas inmersas en la gracia, fuera y por encima de su pequeño o grande esfuerzo moral, como hay muchachas y niños graciosos, aunque sean de gitanos, fuera y por encima de toda educación y cultivo. Lo recibido es gracioso y lo adquirido oneroso. El buen gusto, o habitud estética, es una resultante de la naturaleza y de la cultura. Con el gusto se nace, por lo menos potencialmente, y el gusto además se hace. Aquí, en lo estético, los esfuerzos coronan a las dotes o "dones" naturales graciosos, mientras que en lo místico los "dones" coronan gratuitamente los esfuerzos.

g) Como conclusión, ambos son géneros de la vida del alma que suelen exigir dispositivamente *un aprendizaje técnico y un ejercicio ascético*, pero que los trascienden cualitati-

va, o esencialmente, como el alma trasciende a su instrumento corporal.

Por ello, si el heroísmo de la vida moral es más noble y meritorio —y realmente lo es— que la beatitud estética terrena, la cual tantas veces nos hechiza con objetos desproporcionadamente inferiores a la dignidad de nuestro propio espíritu, exige ser referido a la primacía de las realidades en cuya esperanza y servicio vive. Desligada la vida ascética de su secreta atracción (el "secretum meum mihi, secretum meum mihi", de San Bernardo), tal como de hecho la ven quienes ignoran sus ocultas razones, sería psicológicamente pobre por oscura, insatisfecha y anhelante.

* * *

La vida moral heroica es más alta, insisto, que la estética, porque se dirige a la posesión de realidades superiores. Pero no posee en acto la felicidad. El fundamento de la beatitud está en un pleno y quieto ejercicio de toda la vida del alma. En la vida moral, en cambio, no hay quietud, sino lucha. Es milicia. Aun la virtud consciente es muy imperfecta, como forma de vida, respecto de la posesión que anhelantemente apetece. Deberían tenerlo siempre a la vista esos hombres desangelados que educan sin gracia pedagógica a la juventud; que no ilustran la conciencia de sus alumnos con ideales positivos que den razón de ser y alegren las renuncias morales.

Nadie anda bien este ingrato camino nocturno de la vida terrena sin ideales que le alumbren y conforten. Camino ingratísimo, porque la vida estética es problema cotidiano de nuestra vida moral. Si alicientes estéticos inferiores quiebran, pues, tantas veces la esperanza de una fruición futura, porque la clara intuición de un objeto imperfectísimo deslumbra seductoramente a la mente que mira

con ojos de fe una cierta, pero oculta realidad absoluta y eterna, ¿qué virtud sin esperanza podría resistir en esta vida a la fascinadora, y en sí misma inocente, concupiscencia de los ojos? ¿Quién distinguiría bien y elegiría eficazmente entre la forma inocente y el uso dañino?

Pero esto desborda el tema que tratamos, y será considerado en otro estudio, al afrontar la crítica del hedonismo estético.

LAS IDEAS ESTETICAS DE ANGEL GANIVET

POR

CONSTANTINO LASCARIS COMNENO

La importancia de un pensador para la Historia de la Estética se halla en función de la trascendencia de su concepción, y ésta, a su vez, depende no solamente de su calidad intrínseca, sino de su proporción con su medio ambiente. El mismo pensador puede ser fundamental si se da aislado en su tiempo y puede pasar orillado si se encuentra ensombrecido por otros de mayor talla. Cierto que esta equiparación es ficticia, pero sirve para explicar lo que en la Historia de las ideas es a veces decisivo, el hecho de que un pensador cuya nervadura adolece de los defectos de su tiempo acierte a atisbar por encima del limitado horizonte de sus contemporáneos.

Este es el caso de Ganivet, que resulta imprescindible para comprender la evolución marcada por el tránsito del XIX al XX en España. Sobreponiéndose a su tiempo, expresa conceptualmente lo que su pueblo vivía, su peculiar psicología sujeta a la temporalidad y, al mismo tiempo, acierta a entrever lo que el futuro guardaba en rápida evolución.

Un primer rasgo resalta. El de que no se siente inmer-

so en época de plenitud, sino en trance de crisis. Esta vivencia letal, patente en su concepción filosófica, le lleva a ponderar en la obra artística el esfuerzo por lograrla y no la misma obra acabada. La obra de arte, una vez consumada, resulta despreciable para su mismo autor (1). Lo auténtico, lo efectivo, es la titánica lucha por expresar por medio del arte la vida interior del hombre; de esta manera, su resultado, el fruto de la acción, no puede satisfacer nunca al hombre, lo que se explica por la real situación de su tiempo, en que, por determinadas causas, el artista se veía lanzado a crear, de una manera vital, íntegra, pero nunca lograba colmar sus deseos.

¿Se puede dar amplitud universal a esta afirmación, o conviene concretarla al tiempo y espacio taxativos de Ganivet? En mi parecer se debe dar preferencia al segundo caso, siguiendo la tesis del mismo Ganivet de que el filósofo no hace más que expresar en ideas lo que su pueblo posee en vivencias. Por tanto, esta afirmación de la insatisfacción del artista hacia su fruto logrado es la teorización de una realidad de los finales de la España decimonónica.

Ahora bien, la manera de compaginar estas afirmaciones con la tesis de que los artistas son locos, es muy difícil. Si lo sublime adopta la forma de locura (2), tesis tan corriente en la Europa de su tiempo, había que llegar a afirmar que en su tierra sucedía así. Teniendo en cuenta que por loco se entiende el desequilibrado, y para Ganivet lo era todo el que rompía con los moldes consuetudinarios de la sociedad, todo el que poseía una "vida interior" (3), el artista debía quedar necesariamente dentro de los límites asignados a la locura. El caso de Ganivet se encuentra en este

---

(1) *Obras completas* de Angel Ganivet. Ed. Aguilar (Madrid, 1943), I, 595.
(2) II, 856-61.
(3) II, 880 y sgs.

punto próximo al de un Nietzsche. Aquejado por terrible enfermedad, que sabía le llevaría irremisiblemente a la locura, encuentra en ésta a la vez la causa del dolor y el empuje que permite al hombre elevarse sobre las sendas rutinarias de la vida sin perfil.

¿Cuál es la motivación del arte? ¿Qué lleva al hombre a expresarse en forma artística, a intentar crear engendros en los que se plasme lo que la lucidez de su conciencia le presenta? "*Artis initium dolor*" (4), contestaría. El dolor, la amargura de la existencia, que inquieta constantemente al hombre que la es, condensa la causa de la desviación de la energía creadora. El pesimismo filosófico lleva a considerar el arte como un intento de sublimar la aspereza de la vida, como un intento de forjar algo que escape a tal inconsciencia.

Aquí se mezclan dos tipos de consideraciones. Las que Ganivet formula sobre el arte en general y las que profiere hablando de su propia creación artística. Los términos que emplea en este segundo caso no pueden tener mayor sentido peyorativo, rebosando malhumor. Describe (5) el estado de ánimo en que escribe su novela *El Reino de Maya*, obsesionado por considerar su obra como una *deyección*, y analiza la manera de *expulsarla*. Recalca hallarse "como una rata preñada de elefante". Tales términos provienen de una situación psicológica característica de Ganivet. La energía ingénita al artista es más poderosa que éste. Encierra fuerza capaz de hacerle estallar, y el artista ha de darle expresión aun contra su voluntad; aunque quisiera ahogarla, no podría hacerla abortar. La necesidad de la creación adopta, por tanto, explicitación por medio de alusiones filosóficas enconadas y en las que se busca el aspecto re-

---

(4) II, 439.
(5) II, 894-5. Véase: II, 920-22.

pelente, para denostar así la situación del artista. forzado por su propia interioridad a serlo.

Todo el proceso de la creación artística, del tránsito de la vivencia a la gestación y consumación de la obra creada, queda sujeto, íntimamente ligado, a la personalidad del artista. Estos problemas sólo se plantean al genio, al que el vulgo llama, con sentido común, loco, y de éste dependerá por completo la creación artística. Esto no quiere decir que pueda guiar sus pasos con libre voluntad; todo lo contrario. En realidad, no hará más que dar salida a lo que la colectividad ha proyectado en su ser, pero con el cauce que su personalidad imprime por el criterio selectivo de las apetencias espontáneas.

El artista será el hombre que acierte a vivir con especial plenitud, con una captación que se entrega, lo que tiene redondeados contornos para los ojos del vulgo: "—Sin duda— ... — hay hombres afortunados que tienen la suerte de hallar en su camino aventuras entretenidas y novelescas, en tanto que otros no hallan más que vulgaridad y prosa. A no ser que las aventuras estén en nosotros y no en la realidad" (6).

Con esta afirmación se entra de lleno en el subjetivismo ganivetiano, tajante y concreto. La concepción artística y la vivencia del arte son fruto de la subjetividad proyectada sobre las cosas. Así se explica que lo monstruoso para un europeo guste a un africano (7). No es que las cosas, algunos seres, posean en sí cualidades que provoquen reacciones, sentimientos estéticos, en el hombre, seguirá Ganivet. Son los ojos del hombre los que ven en las cosas lo que éstas no tienen; sobre ellas proyectan lo que en sí posee el sujeto, que las emplea meramente como supuestos soportes

---

(6) II, 397.
(7) I, 292.

de una objetividad aparente. El vulgo no se da cuenta de esta transferencia al objeto, aunque la realiza constantemente, y aun al filósofo le resulta difícil acomodarse a tan extrema afirmación, pero Ganivet es radical.

"Todos los pueblos tienen necesidad de divertirse y todos se divierten; pero el modo de realizar esta importante función es muy diverso. La vida material nos obliga a asimilarnos elementos materiales; y la vida espiritual nos fuerza a recoger impresiones que son buenas o malas, agradables o desagradables, según nos coge el cuerpo. Una planicie inmensa, nevada, dicen los estéticos que es un ejemplo de lo sublime estático; una tempestad de nieve será ejemplo de lo sublime dinámico. Pues bien: yo vivo en medio de lo sublime estático; y han descargado sobre mí varias sublimidades dinámicas, que me han puesto hecho una sopa, y pienso que los estéticos llevan razón donde no nieva o nieva poco; aquí se equivocan, porque el empacho de nieve quita las ganas de emocionarse, y engendra un cansancio, un aburrimiento que no tiene nada que ver con la sublimidad. Lo mismo ocurre con lo bello, con lo gracioso, con lo ridículo, con lo cómico, con lo jocoso, con lo burlesco y con lo humorístico. Nada de eso existe en la realidad; todo está en nosotros" (8).

Si todo está en nosotros, dice Ganivet, según las modificaciones de la subjetividad, así serán las variaciones del concepto que de lo bello se tenga. En sí mismo dice haberlo experimentado, arguyendo que la modificación de las impresiones implica la modificación de la valoración del objeto estético, sobre todo porque "doy más importancia a mis impresiones que a mis ideas" (9). El sobreponer lo que llama impresiones a la concepción ideológica es tí-

(8) I, 755.
(9) I, 756.

pico de todo subjetivista, mucho más cuando conjuntamente es irracionalista, como Ganivet.

Una directa influencia se muestra. Es la de Guy de Maupassant, el hombre que tuvo los mismos trances de enfermedad y locura que Ganivet, próximo a éste por su reacción afectiva ante el mundo externo. El valor que tiene la captación de un aspecto bello de un objeto depende de la receptividad creadora del sujeto. De ahí proviene la propensión a exaltar lo que en el arte termina siendo la *Literature de l'evasion.*

"Nunca comprendí como en aquella ocasión la hermosura seductora de la curva de una mejilla, del movimiento de un labio, de los pliegues de una orejita sonrosada, de la forma de ese estúpido apéndice que se llama nariz" (10).

Aun no había llegado a España la Axiología, que fácilmente hubiese sido adoptada por Ganivet. Pudiera afirmarse una coincidencia, pues precisamente Ganivet se corresponde cronológicamente con los valoristas que negaron realidad de ser a los valores, reduciéndolos a meras valoraciones. En este sentido, es curioso que García Morente, el introductor en España de esta filosofía de los valores, estuviese filiado en esta misma corriente.

Con estos supuestos, Ganivet se lanza decidido a exigir al arte vitalidad. Es lo que para él debe tener la obra de arte. Ha de ser arrancada de la entraña misma palpitante, ha de ser una muestra de la auténtica y privativa interioridad del hombre. "Las obras humanas han de ser creadas humanamente por medios humanos. Cambian las ideas porque cambian las cosas y los hombres; pero la naturaleza del enlace del hombre con las cosas no cambia... El que quiera hacer algo humano no tiene que andarse en quebraderos de cabeza: que diga lo que piensa, como lo piensa y

---

(10) Guy de Maupassant, *Une nouit.*

esté seguro de que por muy malo que sea lo que haga, no será peor que lo que haría violentándose" (11).

El supuesto previo a toda posterior exigencia es, pues, la espontaneidad. Primero, el tener algo que decir; luego, el decirlo tal como se piensa. De la calidad humana del que se expresa dependerá que el resultado, la expresión, tenga entidad de arte o se reduzca a una vulgaridad, que en sí nunca será despreciable por ser auténtica.

Enlazado se encuentra el método que Ganivet indica emplear en su propia creación literaria: "Ver, oír, oler, gustar y aun palpar, esto es, vivir, es mi exclusivo procedimiento; después esas sensaciones se arreglan entre sí ellas solas, y de ellas salen las ideas; luego con esas ideas compongo un libro pequeño que, sin gran molestia, pueden leer una docena de amigos; y de ahí no pasa la cosa" (12). Esto lo decía cuando aun no se había sentido torturado por aquella *preñez* a que antes hice referencia, antes de sentirse portador de las "ideas picudas", que rompen en la multitud y provocan convulsiones espirituales. Pero, fundamentalmente, más se reitera en lo esencial de su actitud; en lo que ya no se reitera es en la pequeñez del mundo de sus lectores, en la nimia dispersión de su influencia. El problema del anhelo del artista se mezclará en Ganivet con el afán profético del vidente ideológico. Pero ello vuelve a hacerle incidir en la misma central exigencia de espontaneidad y naturalidad al artista:

"Como la planta en su clima propio, el hombre, en su medio, vive naturalmente, y cuando llega la hora de que exprese algo bueno lo expresa con naturalidad y espontaneidad, condiciones indispensables de la gran creación. Cuando la comunidad se extiende demasiado y se sustituye a la

---

(11) I, 612.
(12) I, 44.

vida natural la vida nacional, si aparentemente se eleva el nivel de las inteligencias, dando una "cierta alteza" de miras y un barniz mundano, en verdad se falsea el carácter y se da principio a todo género de artificios y extravagancias, a todos los decadentismos... (13).

En esta distensión peculiar de la gestación artística, los supuestos se van centrando y concretando más cada vez.

"La poesía debe nacer «del aire libre», no en las estufas en que hoy nace; «del terruño salvaje», no entre alfombras. A fuerza de contraer al hombre se le ha deformado, y si hoy no aparece el verdadero hombre por parte alguna, es quizá porque no se le encuentra ni con auxilio de todas las linternas de todos los Diógenes. Encontrar un hombre de cuerpo entero de cuya cabeza salieran, no estupideces convencionales, sino pensamientos que «silben cual balas del campo enemigo, que hacen bajar la cabeza al escucha» —¡esto es bueno!— y trasladarlo al papel o al lienzo sería hoy obra colosal" (14).

Esto es el artista, el hombre que expresa lo que auténticamente vive, con toda pletoricidad. El arte original nace al aire libre, donde el individuo se plenifica al remontarse al ideal, sin separar por ello los pies del terruño, sin dejar de contemplar, con ojos sanos, las bellezas naturales (15).

Raro es el caso de que en la calle, en la ciudad, se pueda vivir el arte a pleno pulmón, respirado por todo el mundo. Solamente en Grecia o en Italia, cuando carecían de "superior expresión política" (16) se dió el caso de vivir el arte en la atmósfera común ciudadana, que ha sido sustituída en la Europa contemporánea por la atmósfera de *negocios*.

---

(13) II, 979.
(14) II, 955-6.
(15) II, 455.
(16) II, 977.

A causa de estos supuestos filosóficos, resultantes de su reacción vivencial, Ganivet no es un esteticista de la Naturaleza. La inmersión en la Naturaleza no es un acto de invivencia estética: es solamente el medio de enriquecer la introafectividad del individuo para que después forje una creación estética, que será la elaboración de aquella primera dimensión de la endopatía. De aquí proviene la nula estimación estética del paisaje, bellezas subordinadas a los valores humanos.

"... la verdad es que él no hizo consideraciones de ninguna especie sobre los terrenos que iba pisando. Sea que Pío Cid amase más al hombre que a la Naturaleza, o bien que por haber vivido en países tropicales y de vegetación espléndida le pareciese pobre su país natal, no obstante ser de los celebrados de España, está fuera de duda que ni en esta ocasión ni en ninguna otra se entusiasmó viendo las bellezas del paisaje. A él le gustaban más las vistas que ofrece el espíritu del hombre, cuando se tienen ojos para verlas, y quizá no veía en la tierra más que una buena madre y fecunda nodriza del hombre, puesto que lo único que en el viaje le llamó la atención fueron los trigos muy granados..." (17).

La Naturaleza no posee en sí cualidades que la confieran el rango de estético; es el sujeto quien le confiere a la Naturaleza, a las cosas, este rango, y Ganivet concretamente no se siente llamado a hacerlo con los seres materiales, en los que encuentra la vida fascinante. Ha de ser en el hombre mismo donde se cifre la suprema realización.

El origen de la visión estética, como etapa previa a la creación artística, se halla en el hombre que contempla los seres con amor. Todo el que contempla las cosas con

---

(17) II, 393.

amor es poeta (18), pues descubre en ellas el ser espiritual (19), las eleva al superior mundo del espíritu.

El proceso de la creación artística se encuentra íntimamente unido al movimiento del hombre hacia las cosas, al deseo perenne de adueñarse de ellas, de vivirlas de manera total. Cuando se logra, el alborozo inunda el espíritu y el hombre se consagra como tal. De mero bruto, de simple existencia, sin conciencia de sí mismo, pasa a justificarse en el mundo. Se confiere perennidad y entelequia humana sobre el orden de los seres infrahumanos. Esta superación se da cuando un pueblo alcanza cierto nivel de madurez que le permite darse cuenta del mundo que le rodea. Entonces adquiere especial relevancia la conciencia con toda su secuela de vivencias y, cuando por fin la especie posee individuos que se autonomizan de ella, el mundo del espíritu es conquistado y recibe los frutos de la autentificación del hombre.

"Yo he visto, y nunca lo olvidaré, ese estremecimiento de la naturaleza humana, esa invasión de la ardiente fe de un pueblo primitivo, que comienza a ver plásticamente reproducidas, por obra de la mano del hombre, las obras de la Creación. Primer *eureka*, primer enlace espiritual del hombre con el mundo para elevarse desde la ciega reproducción sexual a la creación libre de toda especie de seres, en la matriz infinita de la materia" (20).

Esta valoración de la expresión artística tiene un fundamento filosófico en Ganivet. Hay que conocer previamente su concepto de filosofía vulgar.

Por filosofía vulgar entiende la concepción que un pueblo tiene del mundo que le rodea. Concepción que no es de orden especulativo ni meramente vivencial, sino que consiste en una serie de moldes ideales proyectados sobre

---

(18) I, 261 y sgs.
(19) [illegible] 264-5.
(20) I, 514.

la realidad circundante. Todos ellos se ordenan en una unidad superior, que es la que confiere carácter específico a una estirpe, diferenciándola de las demás. De esta manera, cada pueblo tiene su peculiar concepción, en la que la realidad goza de perspectivas propias y originales.

Sobre esta filosofía vulgar (que de filosofía no tiene más que el nombre) viene la posterior elaboración.

En principio, la colectividad no distingue claramente los campos religioso, estético y filosófico, englobados todos dentro de la creación mítica, pero, con la evolución del espíritu colectivo, se van deslindando los campos, precisamente en ese orden.

Pero lo significativo es que, para Ganivet, no es la colectividad la que se forja el arte ni la filosofía científica. En este punto, se da un violento trueque de fundamentación. Por otra parte, el individuo, al forjar la obra de arte, no hace más que dar expresión a lo que invive su colectividad; pero, por otra, no puede realizar esta creación sin escindirse de la colectividad.

"El genio de la acción tiene mucho que penar si nace en naciones decadentes, porque necesita del concurso de las fuerzas nacionales, y cuando éstas faltan, las empresas mejor concebidas se quedan en el mundo de lo imaginado; pero el genio de la idea tiene siempre el campo espedito para concebir y para crear, y debe cumplir su misión con tanto más celo cuanto mayor sea la sordera y la ceguedad de los que le rodean" (21).

La condición de que la colectividad posea fecunda concepción para que el individuo pueda expresarla es ineludible. Sin ella, no puede haber elevada creación artística. Pero el artista ha de desligarse de su medio ambiente, ha de romper espiritualmente la costra de la especie. Al ad-

---

(21) I, 594.

quirir conciencia de la concepción que la colectividad tiene sin darse cuenta, logra la superioridad de la clarividencia, pero pierde la tranquilidad del letargo y se ve sujeto al pujar constante en esa autoliberación por medio del arte. Lo que ennoblece a la especie es precisamente lo que escinde de ella al genio. Por esto, el artista es loco, en cuanto que se halla desligado, roto, en medio de la sociedad, que vive la misma concepción que él, pero que no posee la fuerza de introspección suficiente para elevar a la conciencia tales vivencias.

El concepto noble de la vida da fuerza al genio para elevarse sobre las pobrezas materiales (22).

El artista es el individuo que logra la "unidad psíquica", que ya no puede ser ahogada por la variedad material, antes bien, al contrario, la domina y la sojuzga. El hombre es quien confiere unidad a las cosas, unidad lograda con el espíritu (23).

* * *

Todas estas ideas sobre Estética, que Ganivet presenta dispersas a lo largo de sus obras, tienen repercusión especialmente en el campo de la Literatura, por ser el arte en el cual Ganivet cifraba sus esfuerzos.

Sería interesante estudiar la manera como hace crítica y análisis de los elementos estéticos de la poesía y compararla con los moldes concretos que en la suya usaba. Sobre todo, por la época en que vivió y escribió, que es de superación del ambiente netamente decimonónico. avistando ya la generación del 98. La crisis de la concepción decimonónica presentaba el problema de acertar con nuevas formas de expresión.

---

(22) II, 945.
(23) II, 939-40.

Especialmente reaccionó Ganivet en un punto que suele parecer secundario y nimio. Sin embargo, revela todo el trance de lucha contra unas formas caducas y vacías de vida.

La valoración de la liturgia como verdadero "arte cristiano" (24), negando esta categoría al arte gótico, ya era romper con la falseada estética de su tiempo.

La poesía es una simbiosis de inspiración y técnica, en la que la primera, frecuentemente confundida con el sentimiento, debe ser reprimida. La poesía no es sólo expresión de sentimientos (25), sino que debe ser algo más, creación de una obra que, por sí sola, tenga entidad ideal. Es la afloración al mundo de un nuevo ser, con existencia independiente de su creador. En la obra de arte no se busca conocer el carácter de su creador. Esto lo harán los críticos disecadores. Lo que se busca es ella misma, en lo que a los ojos ofrece, y entonces ya no son solamente los sentimientos que la originaron lo que interesa.

Por otro lado, la técnica, con toda la esencialidad que posee, no ha de alcanzar predominio en la obra de arte. La obra de arte ha de tener *empuje*, *fuerza*, y no ha de ser *zorrillesca* (26), mera forma sonora. La conjunción de su contenido ideológico (poseedor de fuerza) con la forma expresiva es lo que le da perennidad. La forma debe quedar al libre arbitrio del poeta. Esto exige Ganivet, pese a lo atrevido que resultaba en su tiempo. Precisamente para lo clásico, sigue diciendo, las rimas no sirven (27). Es por lo que Racine no logró serlo.

Plantea la distinción de esta manera: "mientras el fondo del arte procede de la constitución ideal de la raza, la

---

(24) I, 930 y sgs.
(25) II, 862 y sgs.
(26) II, 894-5. Véase: II, 920-22.
(27) II, 957.

técnica arranca del espíritu territorial" (28). La constitución ideal de la raza es esa concepción prefilosófica, forjada por la colectividad, del mundo que la rodea. El espíritu territorial es el que aflora en todos los pueblos ocupantes de un territorio y les da unidad, por encima de las variedades de raza, idioma, etc.

El arranque procede de la filosofía vulgar; de ella extrae el arte su materia prima. Del espíritu de la estirpe vendrá la técnica, que no consiste solamente en los cánones. El hecho de que unos pueblos acierten a expresarse con un arte más que con otro proviene de su espíritu territorial asimismo.

Entendiendo por técnica todo cauce dado al empuje primigenio, el artista es el hombre que posee el don de saber interpretar el espíritu de su estirpe, dándole expresión. En ésta ha de vivirse a la colectividad en lo esencial, en lo que de primitivo y arcánico tiene; no en la enumeración concreta de cánones, que, con pretensiones de universalidad, los anquilosados pretenden estatuir.

Con esto se planteó Ganivet un burdo, superficial y muy decimonónico problema, el de la rima en la poesía. Radicalmente afirma que el poeta puede poner el número de sílabas que se le antoje (29), aunque en su propia poesía no supo vencer la costra de su tiempo.

* * *

Ganivet queda, por tanto, como un hombre de su tiempo, que intenta superarlo. Siente lo caduco de las formas que le rodean y quiere dar salida a la poderosa dinamicidad que le empujaba a aspirar por una mayor vitalización, por

---

(28) I, 152.
(29) II, 436-7.

un más profundo adentramiento en el alma de las cosas, alma puesta por el hombre y que el hombre debe reconocer. La vivencia arcánica del mundo estético se encuentra cimentada en la certera visión del fondo arquetípico de la obra de arte; no en la costra reseca, en la autenticidad se halla la belleza.

"La idea universal es que la Alhambra es un edén, un alcázar vaporoso, donde se vive en fiesta perpetua. ¿Cómo hacer ver que ese alcázar recibió su primer impulso de la fe, siempre respetable, aunque no se comulgue en ella, y fué teatro de grandes amarguras, de las amarguras de una dominación interrogante? El destino de lo grande es ser mal comprendido: todavía hay quien al visitar la Alhambra cree sentir los halagos y arrullos de la sensualidad, y no siente la profunda tristeza que emana de un palacio desierto, abandonado de sus moradores, aprisionado en unos hilos impalpables, que teje el espíritu de la destrucción, esa araña invisible cuyas patas son sueños" (30).

(30) I, 78.

NOTAS

LA FORMA POÉTICA.

Correspondiendo a un amplio estudio de nuestro colaborador P. Miguel Batllori, sobre la estética de Costa y Llobera, publicamos de este último los textos que, traducidos, se insertan a continuación.

La obra de arte es, en cierta manera, como un misterio de encarnación, en que el verbo interno de la inspiración estética se reviste de un elemento manifestativo adecuado, que es la forma. Inspiración y forma se han de unir tan necesariamente para obtener una obra de arte que si se suprime uno u otro de esos elementos la obra de arte no puede existir. La inspiración sin la forma queda imperceptible; la forma sin la inspiración es cosa inanimada. El arte, que por lo que toca a la inspiración puede considerarse uno solo, se diversifica en las distintas bellas artes, según sean los diversos medios de donde se tome la forma. Ahora bien, siendo la poesía, entre las demás artes hermanas suyas, la que tiene como medio de expresión la palabra, habrá de tener como forma el aspecto más estético del mismo lenguaje articulado, a fin de que más adecuadamente pueda traducir el verbo interno de la emoción inspiradora. El pensador poeta que os preside (Maragall) lo ha dicho aquí mismo, no ha mucho: "La palabra inspirada del poeta sale con ritmo y sonido de luz, con el ritmo único de la belleza creadora: tal es el encanto divino del verso, verdadero lenguaje del hombre".

El verso: he ahí la forma poética. Es la floración del lenguaje humano que estalla con el ritmo simétrico de todas las flores, al impulso de la inspiración, que es su savia. Así, pues, el verso, en su esencia, no es una cosa convencional, un artificio adoptado por una moda más o menos generalizada entre las naciones, sino un producto connatural al ser humano en ciertas circunstancias oportunas, como lo es la flor respecto de la planta.

Es cierto que el verso se diversifica en gran manera según la diversidad de las razas, de las épocas y de las regiones, como se diversifica la flor siguiendo la variedad de plantas, estaciones y climas; pero así como la flor, a través de todas las diferencias, conserva lo que es propio y universal de toda floración, así también el verso, entre sus incontables diversidades, guarda siempre algo que

le es esencial. ¿En qué consiste lo esencial de la versificación? En la misma ley de la eflorescencia: el ritmo, el compás, el principio de simetría propio del organismo vivo. Destruid eso y la flor queda deshojada; alterad eso y el verso se deshace y destruye.

Podemos recorrer las épocas y literaturas más variadas: por doquier hallaremos la misma ley orgánica del verso. Entre la diversidad de versificaciones conocidas, tres sistemas capitales podemos distinguir, correspondientes a tres civilizaciones bien caracterizadas: la semítica del antiguo Oriente, la clásica y la moderna...

Por esta ligerísima reseña de los tres sistemas más diversos que conocemos, habréis ya observado que todos ellos provienen, en el fondo, de una misma ley orgánica y participan en un mismo principio esencial. ¿Cuál es esta ley, cuál ese principio? Es la euritmia, la proporción, la correspondencia, la simetría propia del organismo vivo, la cual se manifiesta o en los conceptos o en los compases prosódicos o en sílabas y tonos.

El verso, la forma poética, en lo que tiene de esencial, no es, no, producto de un convencionalismo más o menos generalizado entre los pueblos. Presentándose por doquier aun entre las tribus bárbaras y obedeciendo bajo diversas formas a una misma ley esencial, el verso ha de ser reconocido como el naturalísimo producto de la vibración estética del lenguaje humano. La humanidad entera ha sentido el impulso de consignar en verso la expresión de lo que más intensamente la ha conmovido. De ahí los poemas teogónicos, los himnos sagrados, las epopeyas y los cantares de gesta, la canción popular, la lírica social, la subjetiva, la poesía didáctica y la dramática, con todas sus variedades. El verso es la forma en que la humanidad se expresa para guardar en la memoria lo que se quiere fijar en las generaciones de un mundo inalterable y vivo. Por eso se ha dicho, con mucha razón, que es "el lenguaje natural del hombre". Mas como la inspiración, con su vuelo arrebatador, tiene algo de sobrehumano y parece proceder de una esfera superior y divina, el verso, siendo el lenguaje de la inspiración, entraña aquel "encanto divino" que juntamente se indicaba, y así la forma poética fué llamada por los antiguos "lenguaje de los dioses". Por eso los libros sagrados de las remotas teogonías ostentan generalmente la forma poética. Por eso la misma religión, verdaderamente divina, del Verbo eterno hecho hombre, presenta en verso una gran parte de su revelación y nutre su culto perdurable alternando el salterio del antiguo hebraísmo con la himnodia sa-

grada de las nuevas centurias. El alma humana, en los momentos de suprema emoción, si ha de hablar expresándose intensamente, propende a la forma poética. Eso es lo que declara sencillamente Santa Teresa de Jesús con aquella penetración que le es propia. Refiere que una persona sin estudios y no acostumbrada a versificar (probablemente la misma Santa) después de su íntimas comunicaciones con Dios, se sentía como obligada a poner en verso aquellos afectos para conservar más viva la soberana impresión. ¡En tanto grado es el verso la forma de lenguaje más adecuada a lo más humano y a lo más sobrenatural que podemos sentir!

Por cuanto hemos dicho tenemos ya suficiente fundamento para creer que la forma poética no está destinada a desaparecer. Mas podemos afianzar la misma aserción con una experiencia incontrovertible. Observemos lo que ha sucedido y lo que está pasando. Desde que Mérimée y otros proclamaron la muerte de la forma poética, ¿ha sobrevenido realmente? Es cierto que la versificación ha continuado al margen de la mayor parte de narraciones imaginativas en que predomina la novela. Es cierto también que la prosa se ha abierto paso, cada vez más, en el teatro, con la tendencia a representar en él las realidades de la vida. Pero, en cambio, ¡qué eflorescencia renovadora del verso en la poesía lírica de las naciones más adelantadas! ¡Qué refinamiento, qué afán de nuevos efectos, qué alambicamiento, hasta abusivo y todo, en el cultivo de la forma poética! No contentándose los poetas con las metrificaciones usuales, introducen otras exóticas, combinan otras nuevas y nunca vistas, llegando a las veces hasta la extravagancia, ya sigan los caminos de lo complicado, ya los senderos de una afectada simplicidad primitiva. Unos buscan nuevas gamas de color; otros, nuevas intensidades de perfume, y todos, como ingeniosos jardineros, se afanan por multiplicar en variedades exquisitas la flor del Parnaso, desordenadamente pródiga. Es cierto que las variedades rebuscadas presto pasan de moda, que las escuelas se persiguen y cambian continuamente; pero esa misma inquietud y fiebre de novedades propia del espíritu moderno, manifestándose en la forma poética, muestra claramente que tal forma no se ve abandonada por las nuevas generaciones. Ah, sí: contra los que declaran que la forma poética es cosa del tiempo antiguo, y la motejan de pueril artificio, podemos alegar el hecho de cómo florece hoy, renovándose, y principalmente entre las razas más cultas y más potentes de la familia humana. Tal es, por cierto, la raza anglosajona, que ac-

tualmente, en expresión de un crítico magistral, hace responder a entrambos lados del Atlántico el doble coro de sus poetas. Precisamente la floración poética suele acompañar o preceder a la potencia máxima de cada nación...

¿Cuáles son las condiciones necesarias de la forma poética? Creo que todas pueden reducirse a un solo principio comprensivo: respetar la esencia de las cosas. ¿Es forma? Luego no ha de considerarse como algo suficiente y de valor absoluto por sí misma; no la han de producir vacía, sino llena de la substancia que le corresponde, llena de inspiración. La forma vacía no es una obra de arte, sino un artefacto, un producto mecánico y nada más. —Mas tampoco se preconiza la importancia exclusiva de la inspiración con la atrofia o rebajamiento de la forma. ¿Es forma? Luego ha de ser la expresión adecuada del elemento interno, y por eso ha de tener la perfección que le corresponde para hacerlo sentir, para expresarlo. No se debe almitir, pues, la forma desmañada y grosera.— Desde este punto de vista excluímos igualmente la tendencia parnasiana, demasiado retórica, que adora las exterioridades de la forma y, a la vez, la tendencia de un espiritualismo simplicista que desdeña la factura, la técnica del arte. Lo primero es idolatría, lo segundo espíritu iconoclasta. Lo primero ahoga el espíritu en la materia que había de servir para manifestarlo, y lo segundo evapora y destruye el elemento manifestativo. Uno y otro extremo desvanecen la obra de arte.

Hay que establecer bien esto, como un preservativo saludable contra los extremos opuestos a que propende, por alternativas acciones y reacciones, la frívola multitud que convierte el arte en una moda. Ayer todo consistía en la factura, convirtiendo al artista en un artesano; hoy todo parece consistir en el espíritu recóndito, convirtiendo al artista en un hierofante. Tanto cuanto se exageró antes la importancia del *savoir faire*, se extrema ahora el encanto de la simplicidad candorosa, hasta procurar, como un mérito, la incorrección, la *gaucherie*. Ah, el candor que se busca es que falta, y el candor simulado es el más artificioso y retórico de los artificios. Condensando mi pensamiento en una conclusión práctica os diría: ¡Fuera extremos viciosos! Ni la idolatría de la forma, ni la adoración iconoclasta de lo interno, sino alianza, compenetración armónica de entrambos elementos. Tal es la rigurosa consecuencia del principio establecido al decir que la obra de arte es como una encarnación. Así, pues, imitando el conocido aforismo

mens sana in corpore sano, yo propondría como aforismo del arte poética esta fórmula: *mens pulcra in corpore pulcro.*

Ahora, concretando a la versificación la misma doctrina, creo expresarlo todo con esta frase: hay que observar la ley orgánica del verso. Ya hemos visto en qué consiste esa ley orgánica, que incluye todas las variedades de la versificación: es el compás, la euritmia, la simetría propia del organismo vivo. Observemos, pues, al versificar la misma ley que la naturaleza nos enseña. Tengamos la lógica del organismo en el sistema a que corresponda nuestra versificación. Y no creáis que al hablaros así lo haga por *misoneísmo*. Puedo aseguraros que las innovaciones, lejos de repugnarme como a algunos, me encantan y me refrescan el espíritu como un rocío de juventud. ¡Vengan en buenhora las innovaciones, pero que no sean deformaciones!...

1904.

LA SENCILLEZ.

He ahí una cualidad inestimable que el buen gusto exige en la obra de arte, como el buen sentido lo exige a la vida. No hay que extrañar una tal coincidencia, porque el buen gusto es en lo estético la misma rectitud de juicio que en lo moral se llama buen sentido.

Aunque lo primero que se indica en el concepto de sensillez es la falta de complicación, con frecuencia aquella agradable cualidad aparece tanto en lo compuesto y magnífico como en lo rudimentario, pobre o pequeño. La gracia de la sencillez puede brillar por igual en el aspecto de una princesa que en la figura de una pastora. Por tanto, la sencillez no supone un ser escaso de elementos o falto de perfección o de evolución, y, si se encuentra como carácter propio del arte primitivo, también se presenta como sello supremo del arte más sabio y refinado.

La sencillez procede de la verdad misma. Por una parte, se confunde con la ingenuidad del ser que se presenta tal cual es; por otra, corresponde al orden natural, que excluye de los diversos objetos cuanto no tiene razón de ser. En el primer caso tenemos la sencillez subjetiva, el candor, la *naiveté;* en el segundo la sencillez objetiva con que un arte reflexivo elimina del objeto todo lo que no sea pertinente, según la lógica de su determinada concepción. Por el primer concepto se impone al artista la sinceridad, por

el segundo la justeza; por el primero la conformidad consigo mismo, por el segundo la conformidad con el objeto. Así, alejándose de la doblez subjetiva y de la incoherencia falsificadora del elemento objetivo, la sencillez se resuelve en la verdad. Y no puede por menos de ser así, ya que, en cierta manera, desde otro punto de vista, la sencillez se identifica con la humildad, y ésta consiste en la verdad, según la profunda y conocida expresión de Santa Teresa.

Por lo indicado puede verse ya claramente que la sencillez artística no ha de excluir la oportuna ornamentación. La riqueza ornamental sólo puede destruir la sencillez por dos caminos: o por ir contra la sencillez subjetiva o por oponerse a la objetiva. Cuando la vanidad pretensiosa inspira al sujeto la exhibición de ornamentos rebuscados, entonces el buen gusto clama con el aforismo de los antiguos: *ambitiosa recedant ornamenta.* Es que se ha perdido la sencillez por parte del sujeto. Cuando se acumulan en la obra de arte ornamentos sin motivo ni razón de ser, faltando contra la lógica que ha de presidir cualquier composición, por más que no haya vanidad pretensiosa en el artista y los ornamentos sean triviales, también entonces el buen gusto repite desdeñoso la frase del antiguo maestro: *Risum teneatis!* Es que falta la sencillez objetiva a causa de la incoherencia y vanidad de las formas juntadas, inútiles para constituir la armonía de un organismo, cual ha de ser la verdadera obra de arte.

Más claramente se verá eso con algunos ejemplos. La poesía de los antiguos pueblos orientales, en medio de su pompa, resulta sencilla porque es ingenua, porque lleva sus ornamentos como la cosa más natural de su nativa nobleza, sin desleal efectismo de vana ostentación. Al contrario, cierta oratoria bombástica, que conocemos demasiado, y cierta poesía hermana suya, bastante admirada entre nosotros hasta hace poco, ahogan y aplastan la sencillez bajo la baraúnda decorativa que acumulan por doquier con la pretensión de un efectismo inoportuno. El templo griego por un lado y la catedral gótica por otro, con toda su diversa magnificencia, guardan la noble ley de la sencillez artística porque nada hállase en ellos sin razón de ser, y la ornamentación no representa artificiales postizos, sino que se despliega como natural floración del mismo organismo arquitectónico. Así, las columnas del Partenón y los arbotantes de la catedral de Colonia no están porque sí como ornamentos arbitrarios, sino que se encuentran allí motivadamente

como miembros útiles y bellos de un cuerpo vivo y proporcionado. En cambio, el edificio barroco, con columnas que con frecuencia no sostienen nada, con cornisas rotas que nada unen, con frontones truncados para dar lugar a cartelas, estatuas intrusas u otras figuras postizas, es la insurgente proclama contra la ley de la sencillez. El barroquismo pecaría ya contra la sencillez por la petulancia de sus formas, que con vacua hinchazón quieren fingir majestad y con convulsas contorsiones la vivacidad de la gracia; pero el vicio capital de tal estilo consiste en un culto del ornamento por el ornamento, sin otro motivo ni razón de ser en el organismo general de la obra. De aquí proviene la falta de lógica en el edificio barroco, el cual aparece sólo como un pretexto para acumular formas ornamentales aparatosas, sin conexión ni medida. De ahí también resulta que el estilo barroco se manifieste más aceptable, y aun realmente agradable, en el ramo de la decoración, sobre todo en trabajos de orfebrería, porque el ornamento tiene allí un valor substantivo y principal, al revés de lo que sucede con la arquitectura.

Precisamente por estas consideraciones me parece enteramente equivocada la nota de barroquismo que alguien ha creído ver en en la obra del gran arquitecto Gaudí. Este artista no tiene nada de vanidoso: personalmente su carácter es la misma ingenuidad, y tal como es se manifiesta en sus obras, todas muy personales y muy suyas. Tal vez haya podido sugerir el concepto de barroquismo la desbordante riqueza de imaginación desplegada por el maestro. Pero hay que observar que, con toda la profusión de su fantasía, Gaudí nunca ha profesado el culto del ornamento por el ornamento; al contrario, él siempre y en cada una de sus construcciones procura que todas las partes se adapten al organismo del conjunto, de manera que no haya ninguna inservible o inmotivada. Precisamente lo que más nos admira en sus obras es la ausencia de ripios, de vaciedades aparatosas y el ingenio maravilloso para aprovechar el elemento científico de la arquitectura en favor del elemento estético. Obsérvese esto aun en aquellas obras en que el autor de la Sagrada Familia ha querido servirse de motivos ornamentales barrocos, armonizándolos con la lógica constructiva. Por tanto, nada más lejos de Gaudí que el espíritu esencial del barroquismo. Con toda la riqueza inagotable de su imaginación, el gran arquitecto sigue y proclama la ley de la noble sencillez.

No hallaréis nunca la perfección artística separada de esta ley.

Los primitivos la observan con la pura inconsciencia del candor; los artistas de civilizaciones adelantadas se sujetan a ella de una manera reflexiva. Es cierto que el candor no se puede obtener con la voluntad o con la reflexión ingeniosa. Se tiene sin darse uno cuenta de ello o no se tiene en absoluto, porque tal estudio de inocencia primitiva se pierde cuando se conoce y se pondera. Pero, si no es posible imitar el candor, es muy posible proceder con sinceridad reflexiva, y de este modo cualquier época puede tener esta nota subjetiva de la sencillez. Por otra parte, nunca como en las épocas refinadas y analíticas de gran cultura se puede dar la sabia sencillez objetiva, que, eliminando de las cosas lo incongruente y recargado, las reduce a lo simplemente propio, esencial y característico. De esta unión entre la sencillez objetiva y la suprema cultura son clarísimas muestras las estatuas griegas del tiempo de Pericles y la mayor parte de la poesía de Goethe, por ejemplo.

La actual generación, tan compleja y removida entre opuestas corrientes, experimenta la necesidad artística de la sencillez. El *modernismo* es, en buena parte, la expresión de esa necesidad imperiosa, y, bajo este aspecto, resulta bien orientado. Sólo que el modernismo confunde a veces la sencillez con la incorrección, que es cosa muy distinta y que, como cualquier deformidad, ha de ser combatida, no procurada. Otras veces el modernismo se equivoca tomando por sencillez subjetiva el candor afectado, como si la afectación pudiera ser en algún caso candorosa, como si el fingimiento en el sujeto no fuese lo más opuesto a la ingenuidad esencial de la sencillez. No es éste el primer caso en que, por huir de un extremo dañoso, el espíritu humano se aleja con tal ímpetu que, dando la vuelta completa, vuelve a caer en el mismo defecto por el camino contrario, realizándose así el tan manido proverbio de que los extremos se tocan.

Procuremos, pues, la sencillez en el arte; pero la verdadera, la noble, la que es el sello de lo definitivo. Considerémosla en los ejemplos de la Biblia, del clasicismo griego, de la canción popular, de la obra del Dante o de Goethe. Por doquier, bajo diferentes aspectos, hallaremos un fondo idéntico en la sencillez, esto es, la identificación con la verdad artística. Mas para eso hemos de buscarla antes en nuestra verdad personal, compenetrada con la realidad inspiradora.

1907.

(Trad. de M. Batllori.)

M. Costa y Llobera.

TEXTOS

OSCAR HAGEN

La obra del profesor de Arte de la Universidad de Wisconsin (1), *Patterns and Principles of Spanish Art*, merece divulgarse entre el público español. Tiene la virtud de contemplar el arte hispánico con una gran capacidad de asociación. Esto le permite destacar los rasgos generales inductivamente obtenidos de entre las diferentes manifestaciones artísticas españolas y con ello constituir el acervo de sus características. La obra de arte es siempre concreta, pero es un hecho la existencia de ciertos rasgos comunes a los grupos humanos de artistas. Esto hace que sea el arte el argumento más fuerte en que se puede apoyar la existencia de la psicología de los pueblos. Lo inconfundible del arte español con el inglés, por ejemplo, demanda en algún modo un *alma española* y un *alma inglesa*. Lo primero, piensa Hagen, es que hay *contenidos* propios de cada arte nacional; y lo segundo, que hay *formas* igualmente peculiares de cada arte nacional. Los contenidos nacen del sistema atencional de cada pueblo, que dependen de la raza, la sangre, el suelo, por vagos e indeterminados que estos conceptos sean. Con las formas ocurre lo mismo, en cuanto a su especificidad.

(1) Madison, 1943.

Ahora bien, no sólo hay artes nacionales —nacidas de las diferentes almas nacionales—, sino que hay, por una mecánica psicológico-nacional —el hecho de que los artistas de una nación son o no, a veces, afines a los de otra—. Los flamencos y germanos llegaron en el siglo XV a connaturalizarse con los españoles. Fué también el caso de el Greco. No lo fué el de los italianos y franceses, cuya extranjería, en el caso de un Torrigiano, o antes, en el de los ejecutores del *Pórtico de la Gloria*, siempre ha sido evidente.

A despecho de muchas cosas, España es el país más homogéneo racialmente de Europa —junto con Inglaterra—. De aquí la posibilidad de determinar con exactitud el esquema del *lo* español. Sin embargo, ¡cuántas especulaciones! Para Hagen, respecto al Arte, las notas constantes de lo español son: 1) El instinto escultural, "las más extraordinarias obras del arte español se encuentran más en el dominio de la escultura que en el de la pintura". Es el sentido del tacto, predominante en nuestro pueblo; 2) La segunda nota es el realismo somático, "los españoles son adoradores del mundo corpórco". Este culto al cuerpo es parte del llamado "realismo" español, que lleva a este pueblo a buscar a veces casi como expresión perfecta el *tromp-l'oeil*. Como consecuencia, 3) la arquitectura se hace escultura; no se busca en los edificios resolver el problema del espacio, sino llenarlo. 4) El esfuerzo místico. Huyendo de soluciones racionales, el español busca la semipenumbra de lo emocional y lo inesperado. Pero el *medio* español no puede estar ausente de su arte; no puede dejar de influir en él: ahí está para demostrarlo 5) "la tristeza española". Pasión por la muerte y lo horroroso. ¿Y el hombre? ¿No queda afectado por ello? Sí; pero produciendo una reacción verdaderamente única, extraordinaria y superior, que se condensa en tres vocablos: 6) el sosiego, el individualismo y la caballerosidad. Son tres notas del mejor hombre español, tres

notas que son el contenido, con las otras apuntadas, de su arte. Veamos ahora cómo Hagen caracteriza la *forma* del arte español.

Las formas del arte español.

Tenemos, pues, que considerar los modelos visuales que determinan las formas del arte de una nación, así como la gramática y la sintaxis su lenguaje; son aquellos *schemata* de expresión válidos en los límites de su territorio. Para una intelección de los paradigmas visuales españoles es ineludible que los aspectos imitativos e ilustrativos de sus artes sean descartados firmemente.

Comencemos en el punto decisivo. Los artistas de España siempre han mostrado predilección por una especial manera de ornamentación. En un interior español, sea una iglesia o la antecámara de un palacio, un profundo entrelace de ornamentos cubre cada pie cuadrado de los mismos. Se extiende desde el techo hasta el suelo, sobre los pilares y bóvedas de la basílica, sobre las paredes del *antecoro* y del *trascoro*, sobre el retablo, sobre los enrejados que cierran la *capilla mayor* y las otras menores. El labrado ornamental puede ser una incisión o una talla en bajorrelieve; forjado en metal, pintado, puede ser un tejido o un encaje, pero sea cual sea la materia, es regla general que cubra todo plano a propósito.

En el curso de los tiempos, al paso que un estilo es sustituído por otro, los motivos cambian, pero el sistema general perdura. Desde los delicados adornos islámico-moriscos de la Alhambra de Granada hasta los cristiano-moriscos (mudéjares) adornos del Alcázar de Sevilla, pasando por el gótico florido y el plateresco, las decoraciones renacentista y el extravagante churrigueresco del XVIII, la tradición subsiste viva; las inacabables ornamentaciones dibujís-

ticas siempre exhiben ciertas características que en ningún sitio se encuentran, excepto en España. Vamos a reunir los hechos principales.

El núcleo de la decoración mural de la morisca Alhambra es un único modelo elaborado con geométrica regularidad y delicada precisión. Toda la decoración de un muro está compuesta de variaciones de uno o varios modelos básicos yuxtapuestos, según la costumbre de los tapetes orientales.

Es característico de los sistemas decorativos moriscos, que no obstante que cada detalle esté ejecutado con aguda precisión, el efecto general de la decoración mural sea una masa brillante en la que no destacan los pormenores. La mirada queda doblemente solicitada. Allí están los detalles, pero requieren una inspección de cerca; el efecto total se produce a primera vista. Por lo que atañe a esta última, la quintaesencia de la ornamentación es un movimiento ininterrumpido. La centelleante variedad de los entrelazos es presentada sin puntuación ni acentos visuales, lo que no quiere decir que el conjunto carezca de orden. Por el contrario, el movimiento ondulante está frenado por las rígidas líneas de las figuras geométricas, como puede observarse, verbi gratia, en la decoración de la *Torre de las damas*, de la Alhambra.

La pervivencia de este plan de decoración después de la expulsión de los moros está ilustrada en el interior de la Sinagoga del Tránsito, en Toledo, construída en 1357 por Samuel Levi, judío tesorero del Rey de Castilla. Aquí no solamente las paredes, sino también las ventanas están cubiertas con ornamentos dibujísticos —primero por artistas mudéjares, y, últimamente, en el siglo XVI, por practicantes del *estilo plateresco*. Motivos naturalistas botánicos han reemplazado los arabescos abstractos en el friso de estuco que corre por bajo de las ventanas. Pero las finas hojas y rami-

llas han sido trazadas de acuerdo con la vieja tradición en un inacabable diseño de delicado lazo. Y el destello universal del movimiento es virtualmente más importante que las formas parciales de los componentes. Su movilidad, además, está encuadrada tan estrictamente como los arabescos de la Alhambra por los bordes horizontales que limitan por arriba y por abajo el interlazo. En la ornamentación plateresca de la puerta de piedra tallada de la pared Sur, y en el arrabáa de la pared del musoleo, los principios decorativos tradicionales no han sufrido cambio fundamental, aunque los motivos son candelabros y *grotteschi* pertenecientes al repertorio de las formas renacentistas. Todos los característicos rasgos españoles están aquí: las superficies disponibles están apresadas con filigranas; ningún acento insistente detiene el curso del interlazo. Sin embargo, en ningún sitio la ondulante ornamentación sobrepasa sus orillas: rígidas líneas limitantes la confinan dentro de la superficie del dintel, los *attica*, la luneta y las pilastras.

Otro ejemplo de estilo plateresco es la gran estrella que corona el crucero de la Catedral de Burgos.

Puesto que en este caso la decoración tenía que subrayar la culminación central de la nave y el crucero, cualquier ilimitada expansión del diseño decorativo, como se encuentra en las decoraciones murales, no hubiera tenido lugar apropiado aquí. Si embargo, la precisión geométrica de todo el diseño y la rígida dominancia de ciertos tipos decorativos más amplios sobre otros más pequeños, atestigua cuán altamente eran todavía honrados los antiguos principios del arte árabe (morisco) a la mitad del siglo XVI. La gran estrella de ocho puntas domina la menos inscrita en ella, y cada una de las áreas triangulares delineadas por las dos estrellas encuadra una variedad de muy finos diseños en enrejados geométricos. Es ilustrativo comparar este típico producto de la

imaginación española con las decoraciones de forma estrellada que se aplicaban a las bóvedas de las iglesias del último gótico en Inglaterra, Francia y Alemania. En ninguno de estos países fueron las formas inscritas ni tan estrictamente geométricas ni tan absolutamente dependientes de otros diseños superordinados.

Este contraste refleja los diferentes sentidos de la realidad de que cada uno de estos contrapuestos sistemas decorativos era expresión. Un analista de la forma puede ciertamente interpretar la estrella de Burgos como un símbolo apropiado del inflexible orden jerárquico de las cosas en España. Todo el Universo, tanto como el Estado, estaba rígidamente dividido en campos separados, entre los cuales no hay posible transición: el Universo en *Cielo*, *Tierra* e *Infierno;* el Estado en *Iglesia*, *Rey* y *Pueblo.*

En una obra de Luis de Arévalo (1727-1764) en la sacristía de la Cartuja de Granada, los motivos individuales son de nuevo diferentes y la plasticidad de la decoración es mucho más violenta que en los períodos anteriores, pero los principios moriscos (árabes) aun se muestran efectivos. Cada uno de los ornamentos de las pilastras y de los cruceros "sabe su lugar", pues allí están cogidas las líneas que rígidamente los encuadran. Estos bordes geométricamente reforzados que tan severamente rubrican todos los detalles decorativos también dan cuenta de que el estilo *churrigueresco* nunca llegó a ser extravagante, como lo fué el *rococó* alemán de la misma época, en el cual la arquitectura, la escultura y los componentes pictóricos de un palacio o iglesia parecen haberse vuelto líquidos hasta llegar al rojo blanco.

Diseños geométricos.

Las más características expresiones de la fantasía española en sus ornamentaciones son los modelos de líneas y co-

lores de los *azulejos* con que se adornan las paredes de las casas, particularmente los patios. Esta tradición puede encontrarse hasta en Mesopotamia, donde en un brumoso pasado los muros de barro de las casas estaban protegidos contra la intemperie por esteras o, posteriormente, por planchas de terracota y últimamente por azulejos vidriados. Los bordes de rosetas en que se ajustaban, usados frecuentemente en el dibujo de los azulejos españoles, recuerdan todavía las cabezas de los clavos con que las esterillas de tejido y a veces las planchas de terracota estaban clavadas a los muros. La vieja tradición pasó de los sumerios a los egipcios y asirios, y de éstos a los persas y musulmanes, quienes, finalmente, la trajeron a España. Los azulejos pueden pretender con razón pertenecer a las raíces de la imaginación decorativa en España. Sin la vieja tradición oriental no hubiera habido cerámica vidriada en España, y sin ellos, me atrevo a decir, tampoco el carácter particular de la ornamentación española ni el particular gusto por el color hubiera venido a ser lo que es. Pero, una vez que uno se da cuenta de la amplia influencia, no se puede por menos de reconocer que los diseños de los azulejos subsisten bajo la pintura de los primitivos españoles, de el Greco, de Velázquez.

En los azulejos tenemos la más pura y abstracta manifestación de los diseños de las filigranas lineales, acoplados con áreas planas de color de gran belleza. Forman los núcleos de las decoraciones de la Alhambra, la Sinagoga del Tránsito, de Toledo, y la Cartuja, de Granada, y persisten en su aspecto en otros muchos estilos, desde la época de los Califas hasta la de los Borbones.

La tradición de los diseños de los azulejos se percibe en los modelos, rígidamente geométricos, por medio de los cuales, en el último gótico, Pedro Millán organiza la composición en plano de su *Pietá*, y mediante los cuales, en el período barroco, Ignacio Vergara congela en arabescos de líqui-

do rocío la gran decoración que se extiende en torno al marco del portal del *Palacio de Dos Aguas*, de Valencia. En los pintores del siglo XV, en la ornamentación de lazo de los muros, en los baldosines y en las telas de brocado, en todo ello, se atestigua la influencia de la tradición de los azulejos. Las llamaradas luminosas de el Greco se unen a los colores planos y a los modelos de diseños al estilo de los azulejos; y la filigrana entrelazada de los grabados de Goya teje una tela de araña sobre cada una de sus impresiones, justamente como los ornamentos lineales de los azulejos hacen en cada uno de los muros de la Alhambra. El lector que haya seguido mi discusión hasta aquí reconocerá la identidad de la innata imaginación decorativa que relaciona las obras de arte españolas en cuanto a su expresividad. La misma proclividad decorativa está presente en los tipos de perforación de los transparentes de las ventanas de alabastro de la Sinagoga del Tránsito, en Toledo, que en los caprichosos adornos con que cada español da gracia a su rúbrica personal. Una comparación aun más reveladora puede sacarse entre las formas pictóricas y las literarias, de tanta fuerza expresiva en España.

La forma variacional.

Es obvio que los escritores en verso o en prosa tienen notas comunes con los escultores y los pintores. Por lo pronto, para unos y otros lo narrativo es un vehículo. Es menos obvio, empero, aunque no menos cierto, que escritores y artistas tienen en común ciertos problemas básicos de la propia forma artística, tales como organizar el tema, dividir la historia en capítulos u otras unidades componentes, o hacer entrar todo esto en un modelo que lo resuma. En este respecto, los varios autores de la novela *Amadís de Gaula*

se enfrentaron con los mismos problemas que los escultores y pintores de los retablos españoles —aquellos enormes escenarios, compuestos por infinitas tallas y pinturas que se elevan por detrás de los altares hasta las bóvedas de los santuarios—. Ya que cada uno es a su manera una flor única del espíritu español, dentro de la cultura europea, aquélla en la literatura y éstos en el arte, voy a comparar la famosa novela de caballerías con un retablo típico: el enorme del altar mayor de la Catedral de Sevilla.

Muestra este último claramente que los artistas españoles de la Baja Edad Media ponían su amor, no solamente en un diseño que produzca un uniforme y continuo modelo valedero en todo momento, sino también en una narratividad prolongada, que corre en meandro incesantemente a través de la vasta extensión de la superficie. Un placer semejante a lo que sería una infinita hilación se revela en la literatura épica hispánica de aquel tiempo —como resultado, no de una recíproca influencia, sino de una predilección común, hondamente enraizada en la imaginación creadora de los españoles—.

El génesis de la novela *Amadís de Gaula* y su eventual culminación en la gran parodia cervantina, puede ser comparada a la formación de nuevas células y a su aglutinación en otras, conforme a la forma original. Los cuatro libros de la primera versión de la novela, escritos a comienzos del siglo xv, fueron aumentados en 1492 por Garci-Ordóñez de Badajoz, quien con palabra verdaderamente reveladora para nuestro propósito llamó al quinto libro *Sergas*, derivado de *serica* = tapiz. El subsecuente crecimiento de los cinco libros, hasta llegar finalmente a doce, fué sin duda como un tejido añadido a una alfombra —pie cuadrado a pie cuadrado— ya cubierta con los motivos originales. Un innato deseo de prolongar en la imaginación una vida de monótonas aventuras fué la fuente psicológica, no solamente de aque-

llas inacabables novelas, mas también de los inacabables modelos. No puede de otro modo explicarse por qué en la novela de Amadís el asunto de la "tapicería" y el diseño de su modelo permanecieron exactamente los mismos —los hijos, los nietos y los choznos del héroe experimentan virtualmente las mismas aventuras de su antecesor—.

Incidentalmente hay aquí algo que, aunque no lo garantice una investigación exhaustiva, merece mención en una discusión sobre el gusto, la forma y la manera del arte español. Es la fantasía aplicada a la incesante repetición de un tema que se hace gustoso mediante ligeras variaciones de su modelo básico. Los españoles han sido particularmente aficionados a las formas variacionales en sus composiciones musicales; de hecho ello fué una contribución propia de la nación española a la música instrumental del siglo XVII en Europa. La vieja música popular española se fundó casi totalmente en tales variaciones. La *folia* y la *chacona*, danzas originales españolas, que cita Cervantes, además de la *zarabanda*, son variacones, cantadas o bailadas, con el acompañamiento del *basso ostinato;* es decir, una especie de afirmación musical que sirve de bajo tono fundamental y se repite monótonamente una y otra vez.

A todos los públicos españoles les gusta la firme repetición de un motivo fundamental, o mejor, la capa resplandeciente de las ornamentaciones variacionales que el poeta, el músico o el pintor entretejen con él. El lector goza con los ondulantes símiles literarios, con las frases y las palabras que varían el tema; el lector que oye música se deleita con las modificaciones de la melodía y del ritmo, que están incorporadas a la forma variacional; el espectador admira las variaciones dadas a las líneas y a los colores, que se entrelazan en la pared dorada o en los retablos. El zigzagueante entrelazo en el gran retablo de la Catedral de Sevilla habla a los ojos más incisivamente que lo hace su contenido narra-

tivo. Es la fábrica variacional de la ornamentación la que trasciende en el Altar, continuando en el ilimitado entrelazo que cubre los arcos, las enjutas y los nervios de la bóveda.

[Traducción, nota y selección de M. Cardenal Iracheta.]

BIBLIOGRAFIA

Catálogos de la Diamond Jubilee Exhibition, 1950-51. Philadelphia Museum of Art. November, 4, 1950. February, 11, 1951. *Masterpieces of Painting.* Introducción por H. Marceau, 102 láminas. *Masterpieces of Drawing.* Introducción por C. Zigrosser, 119 láms.; 23 × 15 cms. Philadelphia, 1950.

Como se indica en el título, los organizadores de este magno certamen han querido perpetuar la temporal exposición en el Museo de Arte de Philadelphia de obras cumbres de pintura y dibujo de toda época, mediante la publicación de dos catálogos, cuyas bien seleccionadas ilustraciones dan perfecta idea de la importancia de dicho conjunto. Nos referiremos por separado a cada uno de ellos, publicados en libro independiente aunque del mismo formato. Antes, sin embargo, hay que señalar que, como testimonio de gratitud, ambos Catálogos van precedidos de la lista de los organismos y particulares que han contribuído con sus envíos al éxito de la exposición; en ella se encuentran nombres ilustres, no sólo del país sino fuera de él, como la National Gallery, de Ottawa, y aun de Europa, como el Rijksmuseum, de Amsterdam. Pero son las aportaciones particulares las que, aparte los Museos y Galerías de todo el territorio norteamericano, desde Nueva York a San Francisco, materialmente se han "volcado" en la generosa empresa, habiéndose ahora mostrado al público obras que, si bien conocidas por el profesional, eran incluso para él de difícil acceso, como algunos de los maravillosos dibujos conservados en la Morgan Library, de Nueva York.

Hace la presentación del catálogo de pinturas Henri Marceau, Associate Director del Museo de Philadelphia, y en ella manifiesta que con esta publicación se sirve un triple propósito: celebrar el LXXV aniversario de la fundación del Museo, reconocido ya como uno de los más importantes del mundo; rendir homenaje al coleccionista americano, al que tanto deben los museos del país, y a las colecciones públicas, cuya riqueza ha adquirido proporciones no soñadas hace pocas décadas, y, finalmente, reafirmar el hecho de que el arte no muere, sino que avanza, renovándose siempre.

Se han escogido sólo obras dignas del nombre de maestras. Para ello ha sido preciso revisar las existentes en los museos y colecciones privadas de todo el país, seleccionándose hasta 500 pinturas de exquisita calidad, aunque no todas hayan podido figurar en

la exposición por distintas causas. A pesar de las dificultades —y fueron muchas, dice Mr. Marceau—, la exposición da una muestra completa de la riqueza pictórica confiada a la custodia nacional.

La exposición se planeó con idea de ilustrar lo mejor posible la historia de la pintura occidental, dedicando progresiva atención a los tiempos modernos. Deliberadamente se han excluído obras de maestros ingleses, por figurar normalmente en salas inmediatas a las de la exposición, lo mismo que las pinturas de escuela francesa de la Chester Dale Collection y otras del siglo XIX, francesas igualmente, que también han permanecido en su sitio. Al ordenar la exposición, se ha procurado que no fuera una mera reunión de obras sin un tema básico, pues la idea del autor ha sido ilustrar, clasificando las pinturas cronológicamente, el vasto espectáculo de la búsqueda humana de la belleza. Así, en las primeras tres salas, se ha abandonado la separación geográfica, agrupándose las obras por períodos parecidos de distintos países, con la consiguiente facilidad de establecer fructíferas comparaciones. En las primeras salas los maestros seleccionados están representados por una sola obra, excepto el Greco y Rembrandt. Avanzado el tiempo, aumenta la representación numérica, principalmente en las corrientes impresionistas. En cambio, no figuran en la exposición los nombres de Cimabue, Duccio, Giotto, Masaccio, Piero de la Francesca, Leonardo, Michelangelo, Raphael, Giorgione, Corregio, Brueghel, Grünewald, Dürer, porque o no existen en colecciones americanas o no ha sido posible recogerlos. La exposición se ha detenido en el período que precede a la primera guerra mundial, representando los americanos del XVIII y XIX la contribución nacional en esos períodos.

En cuanto a los dibujos que figuran en el catálogo respectivo, proceden también de centros y colecciones privadas del país en su casi totalidad. La introducción corre a cargo de Carl Zigrosser, Curator of Prints del Museo, quien pone de manifiesto el paralelismo de esta serie con la de pinturas que acabamos de reseñar, debiendo considerarse ambas como dos aspectos de un conjunto orgánico, el arte pictórico occidental desarrollado durante siete siglos. Si la una muestra la obra del artista concebida y acabada enteramente, la otra da el boceto espontáneo antes de tomar su forma definitiva.

La ejecución de dibujos, viene a decir el autor, no ha obedecido siempre a la misma razón. Además de los artistas ilustradores de códices, como se ve en dos miniaturas expuestas, escultores, pin-

tores y arquitectos se han servido del dibujo como de un instrumento esencial para su profesión. En la Edad Media, el pintor frecuentemente poseía un libro de modelos o "diccionario visual"; este género de dibujos está aquí bien representado, por ejemplo, con el del Pollaiuolo, utilizado acaso para la estatua de Francesco Sforza. Tambien el dibujo es parte indispensable en la educación del artista: así los estudios de Signorelli, Michelangelo o del Sarto, en que se reconocen detalles luego ejecutados al fresco, o los de Tintoretto y Veronés. Otros muchos dibujos son bocetos para pinturas, y en esta excepcional exhibición podemos cotejarlos con las obras definitivas sólo con pasar a la otra sala, como en Daumier, Degas y Renoir. Entre los estudios hechos para estampar, tenemos los de Tiziano, Parmigianino, Goya, etc. y, el más famoso de todos, el soberbio estudio de Durero para su "Adan y Eva". La enumeración sería larga y la onomástica impresionante.

La mayoría de los dibujos antiguos fueron dirigidos al fin expuesto y ejecutados sólo por necesidad, lo que explica su escasez; aunque huelga decir que algunos de aquellos maestros, principalmente Durero y Leonardo, dibujaron también por puro gusto. Hasta mediados del siglo XVI, sin embargo, la ejecución de dibujos con ese fin propio se alcanzó no sólo porque el dibujante veía en ello un medio de vida, sino también porque encontraba así el medio de manifestar su propia expresión creadora, sin fin práctico inmediato. Hay, por último, una tendencia, según nos acercamos a nuestos tiempos, a tratar el dibujo como una forma de arte en sentido propio, vehículo apropiado para lo visionario y simbólico como en tantas corrientes modernas.

Después de referirse el autor a la escasez de antiguos dibujos y a las materias técnicas empleadas, trata del objeto de la presente exposición, que es mostrar la variedad y potencialidad del dibujo como obra de arte y su estrecha conexión con las otras artes plásticas. Con los límites a que ha tenido que ajustarse, la exposición ofrece considerable variedad de manifestaciones, extendiéndose desde el siglo XIV al XX, con un prólogo en el XII.

En estas rápidas notas, a la vez que sumarnos al homenaje, hemos querido dar cuenta al lector español de la importancia de esta exposición que, reflejada en ambos bellos catálogos, conmemora dignamente la efemérides del gran Museo de Philadelphia, uno de cuyos actos más salientes fué el "symposion on art", celebrado el 26 del pasado mes de febrero en el evocador edificio de la

American Philosophical Society de la capital de Pennsylvania y en el salón de actos del Museo mismo, donde leyeron sus comunicaciones, además de miembros de importantes instituciones de Londres y Munich, el presidente de dicha Sociedad, el Director y Subdirector del Museo local, el Director del Metropolitan, profesores de las Universidades de Columbia y Nueva York —de esta última no podía faltar la asistencia del prestigioso Institute of Fine Arts, dirigido por el Dr. Walter W. S. Cook— y distintos representantes de todo el país de las esferas interesadas en la compleja obra que un Museo norteamericano supone.

Por lo que al visitante español atañe, nuestro arte ha figurado con todos los honores en esta exposición. Y es inolvidable la emoción experimentada ante el paisaje sobrenatural de Toledo, por el Greco (con sus gamas de verdes y grises de que ninguna reproducción puede dar idea), prestado por el Metropolitan Museum.—*Augusto F. de Avilés.*

JUAN PLANELLA GUILLE: *La creación estética.* Editorial "Atlántida". Barcelona.

En las páginas de este reciente libro evoca su autor, con aparente variedad temática, el más profundo de los problemas humanos. Problema que se polariza en el alma individual para trascender después al anchuroso campo de la cultura. En todo ello se observa la facilidad con que Planella Guille resuelve las muchas dificultades propias a tal empeño, demostrando sus finas dotes de observación en cuanto a las reacciones íntimas del espíritu humano se refiere. El sentimiento de angustia es el fundamento de este cuidado libro que, partiendo del fenómeno anímico individual, se considera como causa suficiente para explicar el vasto proceso en el que se han desarrollado las culturas de los pueblos. Planella espolea nuestra atención adentrándonos en lo más entrañable de la conciencia humana, donde descubre matices que pudieran pasar inadvertidos. En la determinación del sentimiento de angustia nos dice que ésta no es precisamente mera agitación y revuelta en nuestras mentes. No es ansiedad, inquietud —continúa—, a pesar de que cierta ansiedad e inquitud sea la brisa que finamente agita a los angustiados. Es tan fundamental para su autor este

sentimiento de angustia en la interpretación de los hechos históricos, que no es posible prescindir de la angustia —nos dice— en el desenvolvimiento de la existencia humana, que es la misma historia.

Esta tesis, que sirve de fundamento al libro que comentamos, se desarrolla bien desde el punto de vista psicológico, como en *Anhelos de Creación*, o bien desde el histórico, referido al arte y a la literatura.—*Luis Durán Ochoa.*

MAX J. FRIEDLANDER: *El Arte y sus secretos.* Traducción de J. Bofill y Ferro. Barcelona, 1949.

Precedida de elogiosas recomendaciones de algunos críticos europeos, se ha difundido entre nosotros, recientemente traducida, esta obra de Max J. Friedländer. El nombre de su autor, prestigioso en la Historia del Arte y a la cabeza de los mejores conocedores de la pintura holandesa, hace innecesaria su presentación, pero no la advertencia de que sea un consumado maestro el que a través de un párrafo y otro haya querido brindar a los lectores las más quintaesenciadas observaciones de su largo magisterio. En palabras previas declara que su empeño viene cifrado en "aclarar los conceptos fundamentales que se refieran a la naturaleza del arte en general y de la pintura en particular", tratando, a la vez, "de depurar la terminología y de explicar las relaciones del arte con la ciencia". Añadir que tan ambicioso intento se logra cumplidamente puede resultar hasta ocioso. No así destacar el acento de cordial sencillez que palpita en sus páginas reflejando una modestia verdaderamente ejemplar. No es su tono el del sabio que consciente de serlo —o de creérselo— siente la necesidad de dogmatizar sin sosiego ni misericordia, sino el de quien desea entrañablemente ilustrar, sugerir, enseñar a quienes todavía se consideren dignos de aprender. Repasemos algunos epígrafes del índice: Lo pictórico, El movimiento, Individualidad y tipo, De la belleza, De la composición, El artista: genio y talento, Arte y erudición, Estudio de los dibujos, Influencias, Falsificaciones, Restauraciones... Recojamos ahora una cualquiera de sus frases: "El ojo de van Eyck se movía ante un mundo fijo, mientras que el de Manet permanecía fijo ante un mundo en movimiento". Pues bien; por su contenido cabe

estimar el presente volumen como una especie de prontuario de iniciación estética para el aficionado a las Artes plásticas y especialmente a la Pintura.

¡El Arte y sus secretos! La lectura de esta obra de título sugestivo viene a confirmar —en feliz y duradero hallazgo— que esos secretos para ser revelados exigen unas pocas cosas nada más: fervor artístico, pureza de visión, sensibilidad...; es decir, todo ese conjunto —tan reducido como auténtico, tan fabuloso como imprescindible— que llena de gozosas inquietudes al espíritu.—Enrique Pardo Canalís.

RESUMEN DE LOS ARTICULOS CONTENIDOS EN ESTA REVISTA

F. MIRABENT: *A. G. Baumgarten, 1750.*

With the motive of the second centenary of the publication of the "Aesthetics" by Baumgarten, the author studies the most important aspects of the aesthetical idea of this philosopher and critic. Baumgarten's fundamental preoccupation is to concrete the nature of the aesthetical conscience. Starting from the antecedents of Leibnitz's and Wolff's rationalism — stil very much impregnated with the traditional speculation of Beauty, always referred to deductions of the ideal and divene perfection — Baumgarten arrives at a more autonomous and modest, but doubtless more fruit ful interpretation of the problem of beauty. Ho esteems that there may be coherence and order not only in the clear and distinct understanding but also in the obscure knowledge, thanks to determined interventions of sensitive and sentimental elements. Thus begins a new conception of the aesthetical experience. Baumgartem's way to explain the relation between Nature and Art — a relation which is directed by verisimilitude — starts a the ory of the imitation, which marks its influence even in the most recent artistical and aesthetical doctrines. The former intellectual interpretation diminishes, and in this way a growing estimation of the sentiment and of the liberty of invention is introduced into Aesthetics. The powerful expansion which the Aesthetical Judgment arrives at in Kant, has its roots in B. It is B. who has situated the general problem of Aesthetics at a tangent: intellect and sentiment; and because of this B. will never be forgotten. Also from B. comes the impulse that Aesthetics nowadays is an independent philosophical discipline. Some people believe that it is only to B. we owe the name of our discipline. Notwithstanding, it is convenient to point out that under the name, in B. already germinate the principal themes of the contemporary and actual Aesthetics.

José María Sánchez de Muniain: *Aesthetical Life and Mystical Life.*

The present study is an *excursus* of a volume which its author, who is a Professor of the University of Madrid, wants to publish shortly as an Introduction of his course of aesthetics, in several volumes. It studies the analogy between the aesthetical life and the mystical life, starting from the essential characteristics of the aesthetical living, which are, in the author's opinion, the psychical liberty, the happiness or beatitude and the humanitarism, or the formative or unifying value of the whole life of the soul. "Lato sensu" understands as mystical life every experienced supernatural life, i. e. the divine life of the soul, or holiness, when it is a matter of experience.

The aesthetic life seeks the satiative object of the mystical life, and the mystical life in its turn seeks the satiative form of aesthetical contemplation. They are complementing each other mutually in the terrestrial life.

Finally, the relation which exists between the process of the poetical creation, which is ineffable, and that of the life of the grace in the soul, "servata proportione", is established. Both, the aesthetical life and the mystical life, *though each in its own way*, are "gracious".

Constantino Lascaris Comneno: *The Aesthetical Ideas of Angel Ganivet.*

The image of Angel Ganivet represents the purpose to overcome the conception of the xix century, and presages the generation of the year 1898. The vision of genius as a "fool" is based on Ganivet's concept of "common philosophy", being the genius the person capable of expressing in a fine work the common conception which is connected with the subjectivism of Ganivet. This subjectivism establishes the aesthetical reality of the subject, denying it an objective basis. The article finishes analyzing the application of this doctrine to Literature, and showing how Ganivet in this field foresees new forms, which he does not succeed in attaining.

RECTIFICACION

En el número 31 de la REVISTA DE IDEAS ESTÉTICAS se publicó un estudio titulado "Arquitectura y Música" del Sr. Raúl Lino. El texto original, en portugués, fué entregado para su versión al español a un traductor profesionalmente adscrito a tareas de esa índole.

El autor del estudio, estimando que en la traducción de referencia se deslizaron varios y graves errores de interpretación, nos ha rogado hagamos constar las principales rectificaciones que, sobre aquélla, son, a su juicio, las siguientes:

Págs.	Línea	Dice	Debe decir
290	1	civilización, se	civilización, no se
—	6	depende directamente	depende sólo indirectamente
291	8	envilecido	envejecido
—	13	confusión	confesión
295	31	misterios	monasterios
301	22	tiene	a la
303	12	desencanto	desencuentro
305	1-2	compensación	comprensión
306	17	tiempos. No	tiempos, no
307	9	urdió	heredó
308	4	influencia	inflorescencia
—	26	artes que proporcionan	artes en que se excusan
310	19	Mientras tanto la	Mientras la
—	20	también puede reflejar momentos estáticos del alma, y la	nos puede reflejar momentos estáticos del alma, sólo la

Con ello complacemos a nuestro colaborador Sr. Raúl Lino.

OTRAS REVISTAS DEL PATRONATO «MENENDEZ PELAYO»

AL-ANDALUS.—Publicación del Instituto "Miguel Asín".

Revista dedicada al estudio de la historia, ciencias, literatura, arte y arqueología de la España musulmana.

Semestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

ANUARIO MUSICAL.—Publicación del Instituto Español de Musicología.

Es un exponente de los problemas que encierran nuestro folklore y el estudio científico del pasado musical en España. Aparte de todo lo referente a la cultura musical española, da también cabida en sus páginas a temas universales de índole musicográfica, relacionados directa o indirectamente con ella.

Precio del tomo anual, 70 pesetas.

ARBOR.—Revista General de Investigación y Cultura.

Recoge, en su plena síntesis humana y doctrinal, los temas cultivados por todos los Institutos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dando a sus páginas una abierta e interesante universalidad.

Precio del ejemplar, 12 pesetas. Suscripción anual, 100 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".

Revista de Arte medieval y moderno. Aunque fundamentalmente se consagra al arte español y americano, publica también trabajos sobre arte extranjero.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARQUEOLOGIA.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".

Revista dedicada al estudio de la arqueología y al arte durante la prehistoria y la Edad Antigua, tanto en España como en el extranjero.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

(La suscripción conjunta de "Archivo Español de Arte" y "Archivo Español de Arqueología", tiene opción al 25 por 100 de descuento en el importe de una de estas revistas.)

BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA.—Publicación de la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid.

Dedicada a estudios arqueológicos y de Arte, contiene trabajos extensos sobre estos temas, más la aportación de las Secciones de Cuadernos de Trabajos, Varia, Datos y Documentos sobre arte, Revistas y Bibliografía, en un volumen de más de 300 páginas de texto y un centenar de láminas en papel couché.

Precio del volumen, 90 pesetas.

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS.—Publicación del Instituto "Padre Sarmiento".

Recoge textos, documentos e indicaciones de provecho, para quienes trabajan dispersos, sobre puntos de historia, filología, arqueología o etnografía de Galicia, divulgando además, ampliamente, la bibliografía sistematizada.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

CUADERNOS DE LITERATURA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Publica en cada fascículo estudios críticos extensos, ensayos breves, notas. Crónica general del movimiento literario y otras de aquellas manifestaciones culturales relacionadas con él —Teatro, Cine, Música—, así como críticas de libros más notables y una Bibliografía, que da al lector el movimiento literario musical.

Incluye, en cada uno de sus fascículos, un suplemento titulado "HOJAS LITERARIAS", en que aparecen trabajos de escritores consagrados, y las olvidadas en viejos manuscritos y libros.

Bimestral. Número suelto, 12 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

EMERITA.—Publicación del Instituto "Antonio de Nebrija".

Unica en su género en lengua española, aspira a mantener a los estudiosos españoles al corriente de los estudios e investigaciones de Lingüística indoeuropea y Filología clásica, y a la vez a ser un índice del progreso de estos estudios en España.

Semestral. Número suelto, 35 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

HISPANIA.—Publicación del Instituto "Jerónimo Zurita".

Dedicada al estudio de los problemas históricos, metodología, fuentes y bibliografía de historia de España y universal.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

MISSIONALIA HISPANICA.—Publicación del Instituto "Santo Toribio de Mogrovejo".

Describe todo el esfuerzo espiritual y material realizado por nuestros misioneros en las cinco partes del mundo, exponiendo los métodos empleados en cada una de ellas.

Cuatrimestral. Número suelto. 14 pesetas. Suscripción anual, 35 pesetas.

REVISTA BIBLIOGRAFICA Y DOCUMENTAL.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Dedicada a la investigación bibliográfica española. Reproduce textos inéditos o raros. Inserta estudios y notas sobre impresos y manuscritos valiosos o desconocidos. Publica en láminas sueltas colecciones de autógrafos y manuscritos notables, obras tipográficas artísticas e interesantes, encuadernaciones y retratos de bibliógrafos, bibliófilos e impresores famosos.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 70 pesetas.

REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Comprende esta revista estudios de lingüística y literatura españolas, y da información bibliográfica de cuanto aparece en revistas y libros españoles y extranjeros referente a filología española.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

REVISTA DE INDIAS.—Publicación del Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo".

Versa sobre historia, arqueología, arte, filología, literatura, geografía y etnografía de los países hispanoamericanos en el período colonial; bibliografía general e información contemporánea.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 72 pesetas.

SEFARAD.—Publicación del Instituto "Benito Arias Montano".

Estudia los problemas culturales hebreo-bíblicos, las culturas del próximo Oriente en relación con el pueblo hebreo y el judaísmo español. Ofrece rica sección bibliográfica, con detenido examen del estado último de las cuestiones.

Semestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

11 PESETAS

S. Aguirre. - Teléf. 23-03-66. - Madrid.